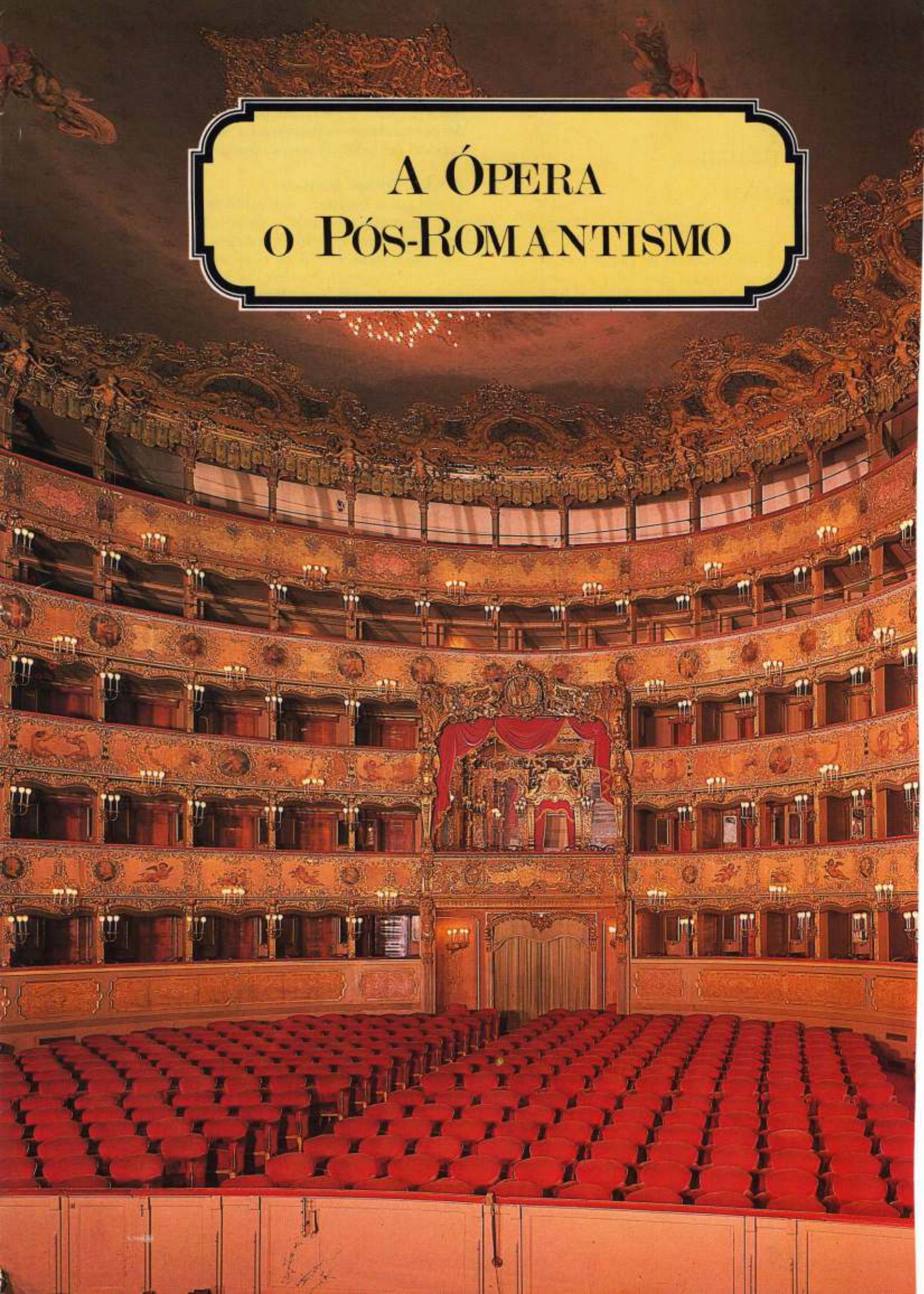
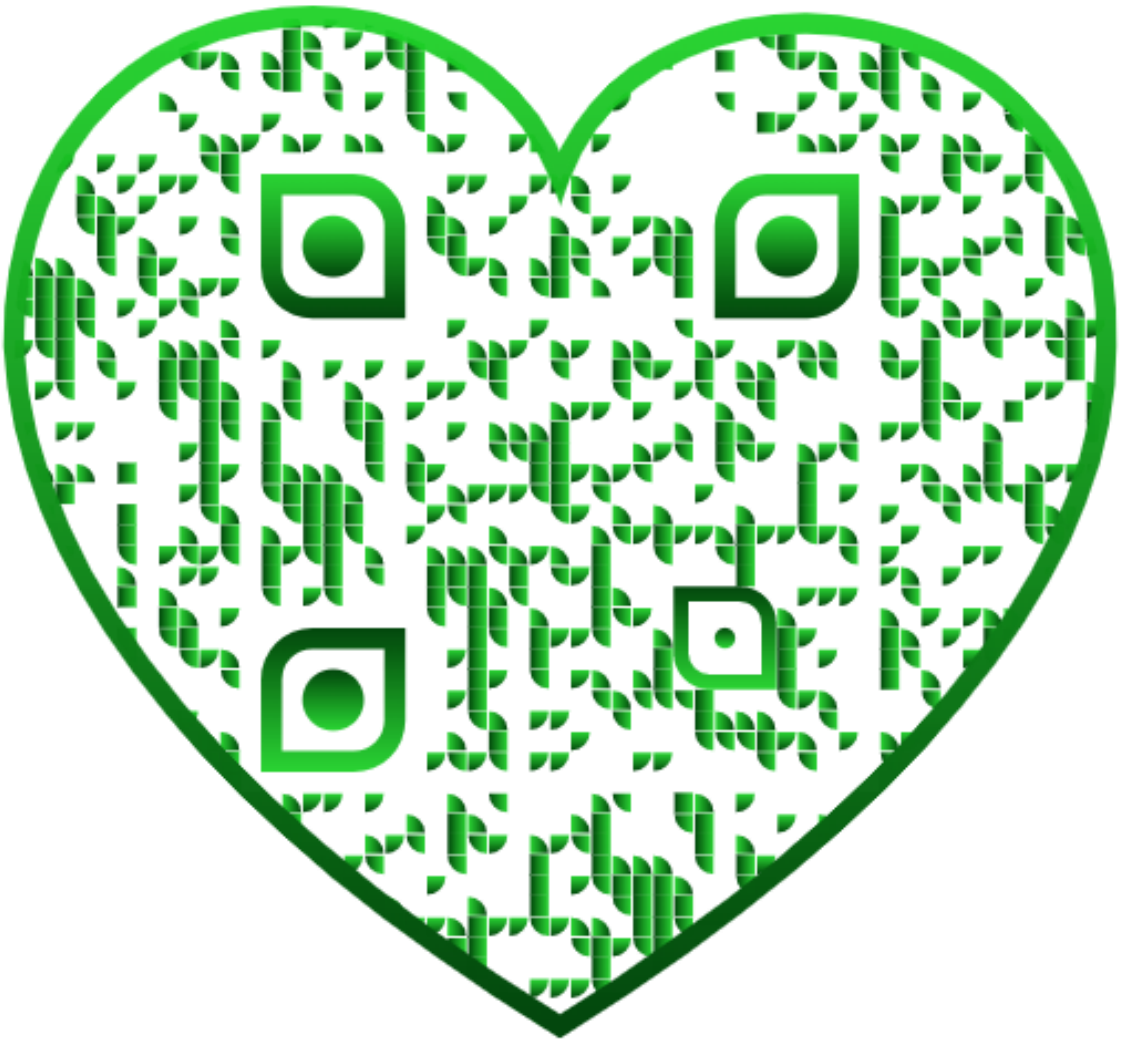


A Ópera o Pós-Romantismo



Capítulo 1

A ópera italiana: o «bel canto»

O *bel canto*, isto é, uma maneira de cantar tradicionalmente italiana que tem como premissas a pureza do timbre, a beleza do som, o fraseio perfeito, o *legato* e a agilidade de vocalização, juntamente com um domínio técnico de primeira categoria, não foi exclusivo do século XIX. O *bel canto* nasceu e floresceu nos séculos XVII e XVIII e adquiriu o seu máximo esplendor e desenvolvimento com as obras de Rossini, Donizetti e Bellini. Por outro lado, convém sublinhar que o *bel canto* nunca foi sinônimo de bela voz: são muitos os casos de vozes belíssimas que jamais se adaptariam às exigências do gênero e são ainda muitos mais os casos de vozes não excepcionalmente formosas que praticaram de forma genial o mais puro estilo do *bel canto*.

Nos finais do século XVIII e princípios do XIX, o bel canto *alcançou o seu máximo esplendor ao conjugar a beleza do tom de voz e o virtuosismo técnico — qualidades do canto barroco — com a expressão de emoções humanas. Embaixo: o castrado Farinelli (1705-1782), um dos mais eminentes representantes do* bel canto.

Todavia, a confusão entre *bel canto* e qualidade de voz está tão generalizada como a crença de que só houve um *bel canto*, o dos compositores românticos italianos, desprezando-se habitualmente um primeiro estilo enraizado no barroco com as óperas de Vivaldi e Händel.

O «bel canto» barroco

O *bel canto* barroco é um estilo muito carregado; nele, o ornamento suntuoso, a decoração excessiva, os efeitos puramente exteriores, a ostentosa linha musical e a elegância atraente são os elementos que determinam a beleza do canto. Por isso, a sua prática requer uma força vocal, um virtuosismo técnico e uma agilidade prodigiosa que excluem todo o sentido expressivo como fim; a mecanização perfeita da emissão da voz em função desses requisitos é a única razão de ser do *bel canto* barroco, patrimônio de uma aristocracia apreciadora dos temas mitológicos que, proibidas as mulheres de entrarem no coro das igrejas e em cena, não hesitou em substituí-las pelos castrados. Com eles, formou-se a mais rica e perfeita escola de canto.

O período clássico

A crise da sociedade barroca deu lugar a um período intermédio em que a música manifestou o desejo de expressar as emoções humanas num plano de total equilíbrio. O classicismo produzirá, pois, um estilo de canto mais declamatório, ao qual se chegará pela ponte que as óperas de Mozart lançaram entre o canto barroco e o *bel canto* expressivo dos compositores italianos do século XIX, sem esquecer as óperas de Paisiello e de Cimarosa. O herdeiro do antigo *bel canto* e da diversidade vocal do século XVIII foi, sem dúvida, Rossini, que formaria uma trilogia famosa com Donizetti e Bellini, os expoentes máximos do romantismo italiano. A herança recebida por Rossini contém ainda — apesar das mudanças estilísticas operadas pelo classicismo, a ópera-bufa e a linguagem dramática de Cherubini *(Medea)* e de Spontini *(La vestale)* — muitas influências do velho estilo, mas a vocalidade rossiniana delimitará, desde as primeiras obras, o autêntico campo do *bel canto* romântico, ao qual Bellini dará o sumo esplendor final.

A humanização do «bel canto»

Rossini herdou um modo de canto no qual toda a relação com o belo derivava, pura e simplesmente, da beleza acústica. O próprio Mozart procede assim em certas passagens de *D. João («O mio tesoro»)* e de *As Bodas de Fígaro («Se almen la mia costanza»)*, onde o virtuosismo vocal não parece ter nada em comum com o estado anímico das personagens no momento de cantarem os números citados. Todavia, o autor de *Guilherme Tell* cedo transformou aquela característica num estilo «belcantista», que, sem prescindir da pureza do tom nem do virtuosismo, expressa sentimentos diversos e emoções humanas. Como herdeiro de faustos operísticos passados, Rossini também não foi insensível à ascendência da ópera trágica mais próxima, onde o canto declamado adquire personalidade. Assim, sem pôr totalmente de lado o aspecto decorativo do *bel canto* barroco, criou um estilo em que o ornamento serve, geralmente, as emoções.

Da esquerda para a direita: retratos de Paisiello (1740-1816), Cimarosa (1749-1801), Cherubini (1760-1842) e Spontini (1774-1851), músicos que contribuíram para estabelecer as bases do bel canto *no século XIX.*

Rossini assentou as bases de um *bel canto* que estabeleceu um equilíbrio entre o virtuosismo vocal e a expressão, criando uma escola em que a voz não era simplesmente um instrumento nem este apenas a manifestação de uma técnica; o canto de Rossini foi reflexo de paixões e de humores correspondentes a momentos teatrais determinados, para os quais o compositor inventou expressões não intermutáveis, embora o fato de um ou outro trecho de óperas suas vir a aparecer noutras poder levar a pensar o contrário. O *bel canto* adquiriu, assim, os elementos necessários para ser uma expressão espiritual com personalidade própria, que funcionava de acordo com o caráter da personagem. Inclusive nos casos em que uma mesma música serve duas personagens, tem uma identidade diferente em cada missão. De qualquer modo, as técnicas do *bel canto* propriamente ditas foram uma incógnita para os cantores do século XIX. Em primeiro lugar, porque as óperas dos séculos XVII e XVIII desapareceram dos cartazes e, nas raras exumações que foram feitas, seguiu-se com absoluta fidelidade a partitura escrita, o que constitui a maior infidelidade à obra tal como foi cantada na época da sua criação. Em segundo lugar, porque, para saber como os castrados e os virtuoses praticavam o *bel canto*, é necessário estudar os poucos métodos e exercícios que legaram, bem mais importantes neste caso do que as partituras originais das óperas, que são apenas as bases sobre as quais os intérpretes construíram as suas interpretações. Assim, o que há de realmente transcendente no papel de Rossini foi o uso que soube fazer da herança recebida e como, com ela, conseguiu que Donizetti e Bellini criassem um estilo próprio.

Vincenzo Bellini

O último representante do *bel canto* e a sua figura mais importante foi Bellini, que teve um papel preeminente na unidade musical de Itália. A italianidade da sua música manifesta-se desde a primeira análise da forma, da semântica musical e da gramática, embora possa ser acusado de, na seleção dos temas libretísticos, ter escolhido obras de êxito em Paris.

Nascido em Catânia, em 3 de novembro de 1801, num ambiente familiar em que o pai e o avô eram músicos, Vincenzo Bellini estudou, desde criança, a bela arte dos sons. Graças a uma pensão concedida pelo Decuriado de Catânia, mudou-se para Nápoles, a fim de ampliar e aperfeiçoar a sua formação pedagógica. Ali viveu uma série de idílios amorosos, que não o impediram de prosseguir brilhantemente os estudos no Conservatório. O seu professor, Nicola Zingarelli, nomeou-o, como prêmio, *maestrino*, título que permitiu a Bellini ocupar um quarto individual no Conservatório e gozar de uma liberdade de ação maior do que a concedida aos seus companheiros. Bellini continuou a progredir na sua formação musical e publicou as suas primeiras composições: trata-se de obras religiosas e canções. Aos 20 anos, escreveu uma sinfonia e a cantata *Ismene*. Os seus músicos preferidos, ao estudo dos quais se dedicou, foram Haydn e Mozart. No campo da ópera, admirou Rossini, mas preferia a obra de Pergolesi.

Em 1825, seis anos após o seu ingresso no Conservatório napolitano, os alunos deste estabelecimento interpretaram a primeira obra de Bellini, *Adelson e Salvini*, composta sobre um libreto de Tottola, anteriormente posto em música por Fioravanti. A obra obteve êxito, mas Bellini não ficou satisfeito com o seu trabalho e algumas das suas páginas serão aproveitadas, mais tarde, em *Il pirata*, *Bianca* e *La straniera*. Um ano depois, estreou a sua segunda ópera, *Bianca e Ferrando*, no Teatro San Carlo, com um elenco de categoria (Lablache, Rubini e Lalande). A influência de Rossini, evidente nestas obras, desaparecerá em *Il pirata*, a terceira ópera de Bellini, com libreto de Felice Romani, estreada em 1827, no Scala de Milão, com excelente acolhimento. O compositor manifesta já nela a pureza, a simplicidade e o encanto de uma linha melódica que será a característica mais sugestiva e sedutora da sua personalidade.

Romântico, com um ardor de paixão que a delicadeza do seu rosto não deixa adivinhar, Vincenzo Bellini viveu vários episódios amorosos em Milão e em Gênova, onde estabeleceu com Giuditta Cantù, casada, uma relação longa, veemente, atormentada e inspiradora, que partilhou com outras duas cantoras do mesmo nome — Giuditta Pasta e Giuditta Grisi. Se as obras desse período — *La straniera* (fevereiro de 1829), *Zaira* (maio do mesmo ano) e *I Capuleti e i Montecchi* (março de 1830) — são composições imaturas, ainda com resíduos de outros modelos, sem sentido definido e desiguais, não se deve responsabilizar por isso a sua atividade amorosa; em contrapartida, o que parece estar provado é que a natureza de Bellini não conseguiu

Giancarlo Costa

O bel canto *atingiu o seu ponto mais alto com Vincenzo Bellini (à esquerda). A pureza da linha vocal e a soberana beleza das suas melodias são, sem dúvida, as características mais sugestivas e sedutoras das suas óperas. Bellini representou a melodia pura, o* bel canto *por excelência. Embaixo: gravura em que se pode ver a casa natal de Bellini, em Catânia.*

Conservatório de Milão/Giancarlo Costa

resistir a uma tal busca de personalidade no trabalho e de prazer nas mulheres, pelo que adoeceu em 1830.

Tentar seguir neste artigo a vida de Bellini seria um saltitar constante da descrição dos seus trabalhos para a história dos seus amores. Entre a ciumenta, torturante e torturada Cantù, as outras duas Giuditas e as recaídas da doença, Bellini chegou ao fim da vida no subúrbio parisiense de Puteaux em 23 de setembro de 1835, na quinta do seu amigo Lewis, longe dos amigos e assistido apenas pelos criados. Enterrado no cemitério do Père Lachaise, os restos do compositor foram transladados para a sua Catânia natal em 1876.

Apesar de *I Capuleti e i Montecchi*, *La straniera* e *Zaira* pertencerem àquela parte esquecida da sua produção, que, segundo o próprio Bellini, todo o grande artista deve imolar antecipadamente no altar da glória, a música destas óperas eleva-se acima dos convencionalismos dos libretos e resolve-se, muitas vezes, em emocionantes linhas melódicas cheias de paixão. Aprofundando o estudo, verificamos que algumas partes destas obras de transição são precursoras de futuras grandes composições líricas, como é o caso de *La straniera*, que anuncia a genialidade de *Norma*.

«La sonnambula»

O manancial inesgotável de melodias puríssimas presente no impulso lírico de Bellini extravasou em 1831 com a estréia de *La sonnambula* («A Sonâmbula»). Escrita no regresso da sua convalescença em Moltrasio, cuja idílica paz partilhou com Giuditta Cantù, *A Sonâmbula* parece refletir a doce calma das paisagens lombardas, que tão benéficas foram para o artista doente.

Na música de *A Sonâmbula* está já abertamente exposta a personalidade do músico, cuja inspiração se traduzirá em melodias dulcíssimas, que exigem um canto puro, elegíaco, um estado de graça insólito para recriar a candura e a delicadeza expressiva dos sons saídos espontaneamente da alma ingênua de Bellini.

«Norma»

Decorreu pouco menos de um ano até ao aparecimento da sua obra-prima. A 26 de dezembro de 1831, no Scala de Milão, com um elenco em que figuravam Giuditta Pasta, Giuditta Grisi, Domenico Donzelli e Vincenzo Negrini, foi estreada *Norma*, com um insucesso apenas atribuível a causas alheias ao valor artístico da ópera: as intrigas da bela condessa russa Samoyloff, amiga de Giovanni Pacini, o mais declarado adversário de Bellini, que também tinha uma ópera anunciada para o mesmo teatro, surtiram o efeito desejado. No entanto, o compositor não ficou excessivamente afetado, convicto de que a sua ópera, a cuja gestação não fora alheia Giuditta Pasta, possuía os méritos suficientes para triunfar: «Sou jovem e sinto na minha alma a força necessária para tirar a desforra.» O êxito alcançado nas quarenta representações sucessivas da ópera bastaram como compensação para Bellini.

Apesar dos seus momentos débeis, *Norma* é uma obra renovadora na arte de Bellini, que se mostra quase liberto da influência de Rossini e pleno de admirável ardor em levar para a música os sentimentos humanos, com uma presença viva que nenhum dos seus antecessores havia conseguido. O vôo lírico da melodia é mais amplo, a inspiração mais nobre, sem que a harmonização, agora mais variada e interessante, oculte em caso algum a típica ternura do *melos* belliniano. Esta ternura e efusão agigantam-se na *Norma* até se converterem num transporte apaixonado que envolve também os recitativos, imbuídos de uma força e de uma concentração que os distanciam do modelo convencional até então típico da ópera italiana. Com eles, vive toda a tragédia, que se sublima nas maravilhosas árias ou nos tensos diálogos. Norma e Adalgisa são duas personagens completas: esta, com doçura e timidez, com uma presença sentimental envolta num clima quase irreal; aquela, como uma escultura de som, solene, passional, capaz de amar e de odiar com a mesma veemência. Bellini já não é aqui apenas o criador de melodias cristalinas; em *Norma* desenvolve-se um movimento dramático que se mantém com força no conflito de paixões. O *bel canto* chegava ao fim, mas antes ampliou toda a sua exigência técnica e expôs a sua capacidade expressiva nesta ópera tão bela como difícil de interpretar.

«I puritani»

Beatrice di Tenda foi a composição seguinte de Bellini. A redação do libreto foi motivo de muitas discussões entre o compositor e o libretista, Felice Romani, e, finalmente, surgiu um texto forçado e medíocre, que deu origem a uma música demasiado convencional e nem sempre interessante. A sua estréia em Veneza recebeu um acolhimento cortês. No verão de 1834,

Giancarlo Costa

Bellini iniciou a composição de *I puritani* («Os Puritanos»), que seria a sua última ópera. Desta vez, o libretista foi o conde Carlo Pepoli. Também neste caso as divergências com o poeta irritaram o músico, que disse numa carta: «O bom drama para a música é o que não faz muito sentido.» A ópera devia estrear-se no Théatre Italien de Paris, cidade em que Bellini se instalou para escrever a partitura. O prestígio de que gozava na capital francesa fê-lo esmerar-se na composição, especialmente no que se refere à instrumentação e à harmonia, que, embora sejam menos espontâneas do que em *Norma*, são, em contrapartida, mais elaboradas e sólidas. *Os Puritanos* é um melodrama romântico traçado sobre os esquemas habituais, mas a sua construção musical tem um toque de excepcionalidade que a torna diferente de todas as criações semelhantes da época. Nesta obra, a inspiração de Bellini volta a fluir espontânea, rutilante, aristocrática e lírica; a melodia tem uma pureza refinada, perfeita no traçado, para brilho das vozes e exposição de todas as suas capacidades expressivas.

Biblioteca da Ópera, Paris/Giancarlo Costa

Biblioteca da Ópera, Paris/Giancarlo Costa

A influência de Rossini, evidente nas primeiras óperas de Bellini estreadas em Nápoles (ao topo da página, gravura de uma rua), desapareceu quase totalmente em A Sonâmbula *(em cima, gravura de uma cena). Esta ópera, com as suas extraordinariamente doces melodias é um expoente da personalidade criadora do compositor. À esquerda: gravura que representa o tenor Rubini em* Os Puritanos. *Rubini foi o maior intérprete dos heróis bellinianos.*

A beleza da melodia belliniana

Em *Os Puritanos*, talvez em maior escala do que na *Norma*, depara-se-nos a dificuldade de analisar a música sem corrermos o risco de destruir esse encanto mágico, esse não sei quê de indefinível e frágil, essa expressão generosa e etérea que reside na fantasia musical de Bellini. Evidentemente, é pouco interessante a referência aos processos harmônicos e orquestrais na obra de Bellini, questão tantas vezes criticada inutil-

Giancarlo Costa

Giancarlo Costa

Com a participação de intérpretes da craveira de Domenico Donzelli, Giuditta Grisi e Giuditta Pasta (representados na gravura, à esquerda), a Norma, *de Bellini, estreou-se no teatro alla Scala de Milão, a 26 de dezembro de 1831. Em cima: capa da partitura de* Os Puritanos, *dedicada à meio-soprano Maria Malibran (1808-1836). Bellini adaptou o papel de Elvira, inicialmente escrito para soprano, à tessitura de* mezzo, *a fim de que esta cantora o pudesse interpretar.*

mente, porque ambos os processos devem ser aceitos em função de um estilo pessoalíssimo. A arte de Bellini reside no tom delicado e elegíaco de uma melodia infinitamente bela, a que ficaria mal qualquer outra roupagem que não fosse a que o compositor escolheu. Bizet quis reorquestrar *Norma* e teve de desistir depois do 1.º ato porque, embora o seu trabalho fosse superior ao original, ficava estranhamente fora do clima geral da ópera.

O que em *A Sonâmbula* era a revelação deliciosa de uma personalidade criadora confirmou-se, com emocionante qualidade, em *Norma* e *Os Puritanos*. O matiz dos tons, o recitativo dramático, a arte da acentuação e a inspiração de motivos primorosos encontraram na devoção pelo canto a principal razão de ser da música de Bellini. Nela produz-se uma nobreza de sentimento sonoro que vai além do habitual, porque já não se trata só de uma exibição de potência vocal ou de habilidades técnicas; o *bel canto* de Bellini não condiciona a força dramática ao imperativo da ornamentação, a qual só surge para dar variedade às passagens estáticas, quando convém ao clima contemplativo.

Ildebrando Pizzetti, um dos grandes estudiosos da obra de Bellini, disse: «Procuremos os caracteres específicos e essenciais da arte de Bellini, do gênio belliniano, na música nascida naqueles pontos em que a pulsação do drama bate com mais rapidez e mais força; naqueles pontos em que o conjunto mais ou menos intrincado dos acontecimentos e um contraste de sentimentos e ações mais ou menos profundos determinam na personagem um estado anímico particularmente importante.»

Esta condição de expressividade foi a grande contribuição da trilogia Rossini-Donizetti-Bellini para o *bel canto*, que não pôde ter continuadores porque o gênio de Verdi exigia outra linguagem. ■

Biblioteca alla Scala, Milão/Giancarlo Costa

A sentimentalidade e efusão das óperas de Bellini convertem-se, em Norma, *num ímpeto apaixonado que engloba também os recitativos, dando-lhes uma força até então desconhecida. À esquerda: quadro de uma cena da ópera, com cenário de Alessandro Sanquirico.*

Perfil biográfico

Capítulo 2
Rossini, um músico aclamado

Museu alla Scala. Milão/Giancarlo Costa

Gioacchino Antonio Rossini nasceu em Pesaro, em 29 de fevereiro de 1792, no seio de uma modesta família dedicada à música. Seu pai, Giuseppe Rossini (à esquerda), ocupou, até à sua destituição por motivos políticos, o cargo de trombetista municipal. Sua mãe, Anna Guidarini, era uma cantora de segundo plano. Embaixo: monumento a Rossini, Conservatório de Pesaro.

F. Prenzel/Zardoya

Existem poucos casos na história da música ocidental como o de Rossini. Personagem ao mesmo tempo crucial e semiesquecida, inovadora e retrógrada, introdutora de novas formas e cultor decidido das antigas, profissional e simultaneamente artista, boêmio e burguês, em Rossini encontram-se os mais nobres tesouros da música européia ao lado das páginas mais apressadas e superficiais.

Este conjunto de contradições que se unem em Rossini talvez ache explicação nas características especiais da época em que lhe coube viver. Rossini foi, acima de tudo, um homem do seu tempo, com um pé no Antigo Regime e outro na Europa liberal, com uma mão no cravo e a outra no piano; não é, pois, de estranhar que tenham saído, ao mesmo tempo, da sua pena, numa mistura confusa, árias setecentistas cheias de floreados ornamentos vocais e tons dramáticos que mostraram aos seus sucessores o caminho por onde iria passar a música européia do século XIX.

Uma família modesta

A própria data do nascimento de Gioacchino Antonio Rossini, 29 de fevereiro de 1792, pode ser considerada como uma premonição da personalidade futura do compositor, tanto pelo excepcional dia bissexto como pelo significado especial do ano, correspondente ao período em que a Revolução Francesa mostrou o seu cariz mais sanguinário e demolidor das antigas estruturas.

Rossini nasceu em Pesaro, cidade italiana situada perto do Adriático, no seio de uma modesta família dedicada à música. Seu pai, Giuseppe Rossini, tinha conseguido o lugar de trombetista municipal de Pesaro, onde ganhara o apodo de «Vivazza» devido à sua vivacidade e sentido de humor. Sua mãe, Anna Guidarini, era uma cantora de segunda categoria, que tinha de aprender os papéis de ouvido, pois não sabia ler música. No entanto, os Rossini possuíam amigos de posição elevada, como demonstra o fato de os padrinhos de Gioacchino, batizado na catedral, terem sido o conde Paolo Machirelli e a nobre Caterina Semproni-Giovanelli.

Os primeiros anos da infância de Rossini coincidiram com os começos da agitação revolucionária que as tropas da República Francesa espalharam pela Itália. Quando, em fevereiro de 1797, entraram em Pesaro — cidade que então pertencia aos Estados Pontifícios —, Giuseppe Rossini cometeu a imprudência de manifestar sentimentos revolucionários e republicanos, e como a cidade passou repetidamente de um campo para o outro nas lutas dos anos seguintes, a sorte dos Rossini sofreu os embates destas reiteradas mudanças políticas. Em 1800, os exércitos do general russo Suvorof, aliado dos austríacos e do papa, restabeleceram o Antigo Regime em Pesaro e Giuseppe Rossini viu-se privado do seu cargo municipal. Felizmente, sua mãe tinha conseguido alguns contratos para cantar como *seconda donna* em vários teatros do Norte de Itália; durante uns tempos, a família deslocou-se de uma cidade para outra, até que se fixou em Lugo (Emilia-Romagna).

Um músico precoce

Durante estes anos, o pequeno Gioacchino, dotado de uma bela voz (seus pais haviam chegado a pensar em o destinar ao canto), viveu muito de perto o mundo da ópera e acumulou, sem dúvida, uma experiência valiosíssima. Como, por outro lado, dava provas de possuir notáveis aptidões musicais, os pais confiaram a sua formação aos irmãos Giuseppe e Luigi Malerbi, sacerdotes em cujas composições se descobrem traços do humor satírico que uns anos mais tarde iria caracterizar muitas das obras do seu privilegiado aluno. Todavia, o pequeno Rossini mostrava-se pouco inclinado para o estudo e, por vezes, houve que estimular o seu interesse por este aplicando-lhe castigos, como o de ser

Conservatório de Bolonha/Titus

Herdeiro da tradição bufa italiana, Gioacchino Antonio Rossini, a quem puseram a alcunha de Il tedeschino, *soube conjugar estilos diferentes para criar um próprio e assentar as bases do* bel canto *que dominaria o panorama da ópera italiana nos princípios do século XIX.*

mandado para uma loja de ferreiro como aprendiz. Por outro lado, na biblioteca do Palazzo Malerbi, de Lugo, Rossini teve acesso a numerosas partituras de músicos de valor indubitável, como Haydn e Mozart, cuja música era, então, praticamente ignorada na Itália. Do contato com estas partituras derivou, certamente, o estilo peculiar de Rossini, em que os seus contemporâneos detectaram uma certa dose de influência germânica, circunstância notória para os mais conservadores, que, por isso, lhe chamavam *Il tedeschino* («O Alemãozinho»). Hoje, podemos assinalar na sua obra claros indícios da elegância, da ornamentação e da graça de Mozart, embora submetidos a uma evidente vulgarização destinada a converter o mundo lírico mozartiano num produto mais acessível ao público italiano, habituado a uma dieta musical menos elevada. Esta será uma característica freqüente da música de Rossini, que teremos oportunidade de referir posteriormente e que se encontra já nas primeiras obras importantes, compostas em 1804, durante uma estada em Ravena, isto é, aos 12 anos de idade. Trata-se de uma série de seis sonatas para quatro instrumentos de cordas (dois violinos, violoncelo e contrabaixo), mais tarde divulgadas também em versões para orquestra de cordas e para instrumentos de sopro. Como produção de uma criança são peças de uma vivacidade e beleza notáveis.

Em 1806, Rossini ingressou no Liceu Musical de Bolonha. Aí teve aulas de canto, solfejo, violoncelo, piano e contraponto; nesta última disciplina foi obrigado a acatar a firme autoridade do padre Stanislao Mattei, discípulo e sucessor do famoso padre Martini. O valor do jovem Rossini foi reconhecido poucos meses depois, ao ser admitido como membro da Academia Filarmônica de Bolonha aos 14 anos, distinção que Mozart recebera trinta e seis anos antes.

Rossini progrediu consideravelmente no domínio da técnica musical, mas não tardou a pôr em dúvida a utilidade daquilo que aprendia: desejava ardentemente dedicar-se à ópera e o contraponto e a fuga eram de pouca ou nenhuma utilidade nesse campo, pelo que tratou decididamente de dar a conhecer as suas primeiras composições teatrais. Em 1806 havia já composto uma primeira ópera, *Demetrio e Polibio*, que permaneceu inédita até que os seus êxitos posteriores lhe permitiram estreá-la. É um trabalho ainda imaturo, que apenas tem relativo interesse. Também em Bolonha, escreveu a cantata *Il pianto d'Armonia sulla morte d'Orfeo*; estreada em 1808, é uma obra excessivamente acadêmica, devido à sua natureza de exercício escolar, realizado sob a supervisão do padre Mattei.

Finalmente, em 1810, apresentou-se a oportunidade esperada por Rossini. O Teatro San Mosè, de Veneza, não podia completar a temporada porque lhe faltava uma ópera-bufa que havia encomendado e não recebera. Uns amigos de seus pais, os cantores Giovanni e Rosa Morandi, deram a Rossini a possibilidade de escrever a ópera e este aceitou-a imediatamente. O resultado foi uma ópera breve, com um argumento pouco consistente, mas de acordo com os gostos da época: *La cambiale di matrimonio*, com texto de Gaetano Rossi. Era uma sátira sobre os comerciantes que levam a sua paixão pelo negócio a extremos inconcebíveis: o protagonista dessa ópera, Tobia Mill, põe em circulação uma letra de câmbio cujo valor é a mão de sua filha Fanny. Era um tema bastante adequado a Rossini, que soube tirar suficiente partido dos aspectos cômicos do enredo. Como abertura, colocou uma pequena sinfonia dos seus tempos de aluno, em que já se encontram amostras do seu famoso *crescendo*, o aumento gradual da sonoridade da orquestra sobre um mesmo tema repetido, com o objectivo de fascinar o público daquele tempo, pouco acostumado a uma orquestração sonora e tão rítmica. É igualmente curioso verificar que, nesta breve ópera, Rossini escreveu um dos poucos duetos de amor sinceros que saíram da sua pena.

Os começos de uma brilhante carreira

O êxito alcançado com *La cambiale di matrimonio* orientou definitivamente Rossini para a carreira de compositor de óperas, num mundo que fazia grande consumo deste gênero. Efetivamente, nas últimas décadas do século XVIII e nas primeiras do século XIX, a ópera, sobretudo a ópera-bufa, tinha-se convertido numa verdadeira paixão do povo italiano, paixão que se estendia a todas as classes sociais. Este público exigia espetáculos novos em cada temporada; somente alguns títulos, devido ao seu êxito excepcional, conseguiam sobreviver durante alguns anos nos repertórios. Era, em suma, uma situação de autêntica vivência do gênero operístico, totalmente oposta à que hoje se vive.

Giancarlo Costa

Stendhal (em cima, retrato), amigo e admirador de Rossini, escreveu a biografia deste (Vida de Rossini) *e várias crônicas sobre a sua carreira musical.*

Colecção Bertarelli, Milão/Giancarlo Costa

A 14 de março de 1812, Rossini estreou, em Ferrara, a ópera Ciro in Babilonia *(à direita, cena com cenários de Sanquirico).*

A curta vida das óperas na memória do público e a falta de uma proteção efetiva dos direitos de autor faziam que os compositores se sentissem normalmente angustiados pela indispensável entrega da ópera seguinte, pela qual receberiam uma quantia relativamente modesta. Só no caso de a ópera fazer furor podiam esperar oferecer o produto do seu engenho em outra cidade italiana, sempre que tivessem tido o cuidado de se certificar de que nenhuma cópia fraudulenta havia poupado aos empresários o pagamento dos honorários.

De um modo geral, os compositores não podiam trabalhar sem terem chegado a um acordo com o «poeta» ou autor do libreto, normalmente um pobre diabo sem cultura, que engendrava maus versos, cheios de lugares-comuns e situações repetidas à saciedade; os argumentos cômicos (e algo semelhante se passava com os das óperas-sérias) entroncavam, freqüentemente, na tradição iniciada com as obras de Goldoni em meados do século anterior, mas com o inconveniente das corruptelas e deformações de um longo período de adaptações, cortes, alterações e mudanças. Embora, a princípio, se considerasse que a ópera era uma obra literária «musicada», o caráter inconsistente da maioria dos libretos desta época foi pondo fim à supremacia do libretista sobre o compositor. Rossini contribuiu em grande medida para estabelecer a nova situação: o público começou a perguntar de quem era a música em vez de o nome do autor do texto.

Mesmo assim, a vida do compositor de ópera no tempo de Rossini tinha muito pouco de atraente. Além disso, tinha de lutar contra a incompreensão da míope e suspicaz censura dos regimes reacionários que dominavam quase toda a Itália. Como se isso não bastasse, o hábito de estar presente na estréia das óperas e de as dirigir nas primeiras noites, sentado ao cravo, obrigava os compositores a viajar em incômodas diligências e a alojarem-se em hospedarias com pouco conforto, o que convertia as jornadas num autêntico tormento. Esta foi a situação que se deparou a Rossini quando, no final de 1810, com o êxito de *La cambiale di matrimonio* ainda fresco na sua mente, se dispôs a conquistar a Itália com as armas do seu especial sentido do humor, do ritmo e da melodia. O começo não foi fácil, e passou quase um ano até ser contratado como cravista e compositor do Teatro del Corso, de Bolonha. Estes cargos não tinham, então, o mesmo significado que têm hoje: o de cravista equivalia, pouco mais ou menos, ao de diretor da reduzida orquestra, enquanto o de compositor consistia, principalmente, em arranjar a música das óperas programadas para as adequar às possibilidades ou caprichos dos cantores, juntando, suprimindo ou transpondo árias, duetos ou outras peças. Ocasionalmente, o cargo podia implicar também a composição de uma ópera nova. A oportunidade de Rossini surgiu em meados de 1811, embora com um libreto muito débil e, o que foi ainda pior, demasiado atrevido: *L'equivoco stravagante*. O tema da ópera, um amante que convence o seu rival de que a dama objeto do seu amor era um homem disfarçado, provocou a intervenção da censura e, apesar do bom acolhimento do público na noite da estréia (outubro de 1811), a obra foi proibida após as três primeiras representações.

Os primeiros degraus do êxito

Mas Rossini ia já lançado no caminho do êxito: pouco depois, a 8 de janeiro de 1812, estreava no San Mosè, de Veneza, a farsa *L'inganno felice*. Paisiello já havia escrito, em 1798, uma ópera sobre este argumento, mas, nessa época, a reincidência num mesmo tema não representava qualquer obstáculo para um público que

se tinha habituado a ver sempre dramas e peças cômicas de modelo semelhante.

A ópera seguinte de Rossini não tardou a aparecer: em março desse mesmo ano, apresentou em Ferrara uma ópera-séria, *Ciro in Babilonia*, classificada como «oratório sacro», a fim de a sua representação na Quaresma ser autorizada. Embora a ópera não tenha agradado, Rossini obteve um contrato para escrever uma ópera para o sempre propício San Mosè, de Veneza: *La scala di seta* («A Escada de Seda»), farsa com texto de Giuseppe Maria Foppa, autor também de *L'inganno felice*. Para esta ópera, Rossini escreveu a primeira de uma série de brilhantes aberturas que haviam de cativar o mundo, mas o resto da partitura é mais desigual, alternando os momentos felizes com outros flagrantemente estereotipados, dentro da tradição, já então fora de moda, de Cimarosa. A ópera teve um bom acolhimento, mas não faltou quem acusasse Rossini de imitar, até no argumento, o autor de *Il matrimonio segreto*. Foi uma das primeiras óperas de Rossini que obteve êxito no estrangeiro: foi representada em Madrid em 1823 e em Lisboa em 1825, e ainda hoje é reposta ocasionalmente.

O nome de Rossini começava a ser admirado em algumas cidades italianas e o interesse que suscitava fez que a família Mombelli, cantores amigos de Rossini, decidisse apresentar no Teatro Valle, de Roma, a ópera escolar do jovem compositor, *Demetrio e Polibio*, redigida em 1806. A obra foi recebida com aprovação pelo público romano, especialmente o quarteto *«Donami omai, Siveno»*, que mereceu comentários entusiásticos de Stendhal. Pouco depois deste novo êxito, foi encomendada a Rossini uma nova ópera para o Scala de Milão. A 26 de setembro de 1812, estreou-se *La pietra del paragone* («A Pedra Angular»), ópera-bufa no estilo antigo, cheia de árias que interrompem constantemente a não muito divertida ação, que se prolonga durante dois extensos atos. No entanto, o público estava muito familiarizado com este tipo de argumentos, e como a partitura é, sem dúvida, em grande parte, de um notável brilho e variedade, a ópera teve um acolhimento extraordinário e foi representada nada menos de cinqüenta e três vezes durante aquela temporada.

O êxito alcançado no Scala foi o golpe de sorte definitivo para Rossini, proporcionando-lhe imediatamente novos contratos, dois para o fiel Teatro San Mosè, especializado em farsas, e outro para o importantíssimo Teatro La Fenice, um dos mais prestigiosos de Itália. As farsas foram *L'ocasione fa il ladro* («A Ocasião Faz o Ladrão», novembro de 1812), peça medíocre, que mereceu um acolhimento cortês mas frio, e *Il signor Bruschino* (janeiro de 1813), obra muito mais interessante, que chega até à extravagância. Com efeito, Rossini incluiu na abertura um célebre efeito em que os violinistas devem percutir repetidamente os candeeiros das suas estantes com o arco do instrumento, pormenor que chamou fortemente a atenção devido à sua novidade. Também foi muito comentada neste sentido a intervenção de uma personagem secundária, Bruschino filho, cuja única frase importante na ópera é *«Padre mio, son pentito, tito, tito, tito, tito»* («Meu pai, estou arrependido, dido, dido, dido, dido»). A ópera inclui ainda um concertante dinâmico e brilhante, que nos anuncia as cenas das óperas-bufas posteriores de Rossini. Contudo, *Il signor Bruschino* teve um acolhimento pouco favorável e até se disse — parece que sem fundamento — que Rossini havia provocado deliberadamente a ira do público com essas extravagâncias para se vingar do empresário, que lhe havia fornecido um libreto destituído de valor.

A consagração definitiva: 1813

A ópera destinada ao La Fenice, de Veneza, era, em contrapartida, uma ópera-séria intitulada *Tancredi*, («Tancredo»). Conquanto seja uma ópera de tema neoclássico, Rossini soube lançar em alguns momentos da partitura a semente de uma inquietação musical anunciadora da nova sensibilidade romântica. O romantismo estava já às portas da ópera italiana e disso se aperceberam os venezianos, que se apaixonaram pela ária de Tancredo *«Di tanti palpiti»*, sobre cujo tema Paganini escreveria, logo, uma célebre peça. Embora *Tancredo* tivesse um final feliz convencional, Rossini escreveu, para uma segunda série de representações, um novo final que termina com a morte de Tancredo.

Tancredo foi um novo triunfo para Rossini e a primeira das suas óperas-sérias que alcançou difusão européia. Mas ainda o seu autor a apresentava no La

O êxito alcançado por Rossini com a sua ópera-séria Tancredo *(1813), no Teatro La Fenice, de Veneza (embaixo, gravura que representa parte da fachada), foi tão espetacular que o seu nome se tornou conhecido e admirado não só na Itália como em todos os países onde a ópera italiana gozava de prestígio certo.*

Museu Correr, Veneza/Giancarlo Costa

Fenice, já andavam na sua cabeça as notas da ópera seguinte, *L'italiana in Algeri* («A Italiana em Argel»), uma farsa escrita para o Teatro San Benedetto, de Veneza. Ao contrário das farsas que escrevera até então, esta ópera tinha uma extensão considerável, embora com os dois atos que habitualmente formavam as óperas-bufas tradicionais. O texto, de Angelo Anelli, já havia sido musicado em 1808, em Milão, por um compositor hoje esquecido, Luigi Mosca. É uma ópera com situações absurdas e até grotescas.

Estreada em 22 de maio de 1813, *A Italiana em Argel* é uma ópera-bufa clássica de tema «muçulmano», tal como era *O Rapto do Serralho*, composta poucos anos antes por Mozart. A cena situa-se no palácio do bei de Argel, Mustafá, um autocrata mulherengo que está cansado da sua companheira, Elvira, e deseja trocá-la por uma italiana. Para se livrar de Elvira, entrega-a a um escravo italiano que tem na sua corte, Lindoro, e, se bem que este proteste porque ama a sua noiva, Isabella, de nada lhe serve. A fim de o resgatar, Isabella está precisamente a percorrer a costa de Argel, acompanhada por um amante sem esperanças, Taddeo, velho e enfatuado; ambos caem prisioneiros de Haly, chefe dos corsários do bei, que se apressa a entregar ao seu senhor a apetecida italiana. Mas, perante a estupefação da corte, a intrépida européia não tarda a impor a sua vontade ao até então feroz bei; não só frustra o seu divórcio de Elvira, como exige ter ao seu serviço como escravo o atônito Lindoro. Todos os presentes exprimem a sua surpresa num final de ato brilhantíssimo e de grande efeito cômico: esse espanto manifesta-se por meio de onomatopéias tão simples como «bum-bum», «din-din» ou «tac-tac», que se combinam com o ritmo endiabrado da orquestra e do coro.

No 2.º ato, Isabella reafirma o seu domínio sobre o bei e, com a ajuda de Lindoro e de Taddeo, que se faz passar por tio de Isabella, consegue convencer o bei de que fora nomeado *pappataci*, palavra italiana equivalente a papa-açorda, mas que o grotesco bei toma por uma honra especial. Aproveitando as festas da nomeação, Isabella reúne todos os seus compatriotas prisioneiros e, movida por uma curiosa fibra patriótica, expressa na ária *«Pensa alla patria»*, incita-os a lutar. Manifesta-se, assim, em Rossini, uma insuspeitada faceta política que seria um precedente da de Verdi e do *Risorgimento* já incipiente. O estratagema surte efeito e, na presença do bei, que, segundo a regra dos *pappataci*, se dedicava a comer, beber e calar, todos embarcam e fogem. Ao saber-se enganado, Mustafá decide que o melhor é contentar-se com uma esposa tão fiel como Elvira.

O estilo de Rossini em «A Italiana em Argel»

O segredo de Rossini reside não só na sua vivacidade, nos *crescendi* surpreendentes, nas onomatopéias cômicas porque absurdas, ou nas piadas um pouco descabidas do diálogo, mas também na sua capacidade de escrever páginas delicadas, de melodia cativante, como a ária de Isabella *«Per lui che adoro»* ou a sua já referida arenga patriótica, e, ao mesmo tempo, de instrumentar com elegância. Nota-se também na sua obra uma importante veia satírica, como prova a ária de Mustafá no 1.º ato, em que este, um baixo, imita com trilos e gorjeios os floreados próprios de uma voz

A cantora Maria Marcolini, conhecida por «La Marcolina» (em cima, segundo um retrato de Maina), foi, graças aos seus dons de artista e ao seu virtuosismo vocal, uma grande intérprete de Rossini, participando nas estréias de L'equivoco stravagante, La pietra del paragone *e* L'italiana in Algeri.

muito mais aguda do que a sua. Mas, acima de tudo, encontra-se nela o ritmo que, por vezes, parece anunciar, com a sua repetição mecânica crescente, o aparecimento iminente da locomotiva e das máquinas que tanto iriam impulsionar a indústria do século que começava.

Por outro lado, existe certamente uma razão psicológica pela qual o ouvido se sente deleitado ao captar essas repetições de intensidade crescente, sabendo de antemão que o tema esboçado pela orquestra irá crescer como uma imensa bola até rebentar num estrondo orquestral. Naquela época, este recurso não tinha antecedentes. Outro processo característico de Rossini, que exerceu sem dúvida um grande fascínio auditivo sobre o público, consistia em encadear a linha vocal sobre o comentário orquestral que se repetia obsessivamente; o mesmo sucede com a operação inversa, em que a personagem canta insistentemente a mesma nota, enquanto a orquestra borda habilmente o fundo, dando a impressão de que o cantor participa na melodia, quando, na verdade, isso não acontece.

O estilo de Rossini chegara à sua primeira maturidade; uma cintilante orquestração, na qual intervinham com toda a liberdade os instrumentos de madeira, com aptidão para dar cor e variedade à melodia, e vozes ricas em *coloratura* acompanhavam-se de leves mas inequívocas cambiantes que anunciavam a próxima mudança estética, em que a alegria — ou a frivolidade — dariam lugar à melancolia, à tristeza e a outros *mals du siècle*.

Museu alla Scala, Milão/Giancarlo Costa

Museu alla Scala, Milão/Giancarlo Costa

Da ópera-bufa à ópera-séria

O êxito de *A Italiana em Argel* permitiu a Rossini uns meses de descanso em Bolonha com os pais, mas não tardou a lançar-se de novo no círculo agitado do mundo operístico. A sua ópera seguinte, *Aureliano in Palmira*, de tema clássico e, portanto, sério, escrita para o Scala de Milão, não foi bem acolhida; só merece uma referência pela sua abertura, que serviu posteriormente para *O Barbeiro de Sevilha*.

Muito mais interessante foi a ópera seguinte, na qual o compositor colaborou com Felice Romani, um dos poucos poetas capazes de escrever um argumento inteligente. O texto de Romani para a nova ópera de Rossini chamava-se *Il turco in Italia*. Embora, à primeira vista, pareça (e foi isso que julgou o público do Scala em 1814) que se tratava de explorar o êxito de *A Italiana em Argel* com um tema semelhante, a verdade é que esta obra possui um dos argumentos mais originais da produção operística da época, não obstante alguns inevitáveis pontos fracos. O fio do enredo é manobrado pela personagem central, um poeta chamado Prosdocimo, que, farto dos dramas habituais, se propõe criar o argumento a partir de uma experiência ao vivo, pondo em contato diferentes personagens para que das suas relações nasça a intriga. A chegada do turco Selim à Itália facilita-lhe as coisas; Prosdocimo põe no seu caminho a doidivanas Fiorilla, a fim de o seduzir, e a cigana Zaida, que é nada mais que uma antiga amante repudiada pelo turco. O próprio poeta põe termo ao drama organizando um baile de máscaras em que troca os pares, para que Selim se reconcilie finalmente com Zaida, enquanto Fiorilla volta para o seu bondoso embora resmungão marido, Geronio. Rossini dotou este argumento de uma música de exuberância inferior à de *A Italiana em Argel*, mas de uma beleza melódica e instrumental muito superior.

Na carreira de Rossini não faltaram percalços, como a queda da sua ópera seguinte, *Sigismondo*, no La Fenice, de Veneza (dezembro de 1814). Nela, acentuou-se a tendência de Rossini para voltar a usar melodias e até árias inteiras de obras anteriores. Esta maneira de proceder tem sido atribuída à vontade do compositor de «salvar» para a posteridade os números que julgava dignos de serem conhecidos e originalmente procedentes de óperas que naufragaram, mas, na verdade, muitas vezes devia-se simplesmente ao desejo de ganhar tempo, na sua apressada corrida contra-relógio para apresentar novas óperas no prazo requerido.

Apesar do malogro de *Segismondo*, Rossini era o compositor mais popular de Itália, embora com uma carreira de apenas quatro anos. Esta atingiu o auge quando lhe foi oferecido um contrato pelo mais poderoso empresário do seu tempo, Domenico Barbaja, o homem que dominava o Teatro San Carlo, de Nápoles. Antigo criado de café, Barbaja tinha conseguido uma fortuna avultada e dominava o teatro napolitano, para o qual contratava os melhores artistas, como a grande meio-soprano Isabel Colbrand, nascida em Espanha, mas de origem alemã, que foi sua amante até que, aparentemente com o seu consentimento, passou a sê-lo do jovem Rossini.

Esta relação amorosa introduziu um novo elemento no mundo de Rossini. Colbrand era, basicamente, uma cantora de ópera-séria e a sua voz adaptava-se melhor a um tipo de canto sustentado e expressivo do que ao encadeamento de floreados até então característico de Rossini. Este começou, pois, a escrever para a amante óperas-sérias, em que o canto tendia para a melancolia e para a expressão de sentimentos afins do gosto pré-romântico, já perceptível noutros campos artísticos. A primeira ópera escrita para Colbrand foi *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, sobre os supostos amores da rainha Isabel Tudor, e, conquanto Rossini se tenha sempre mostrado pouco condescendente na manifestação de sentimentos amorosos em música, o certo é que, com esta ópera, e com outras que se lhe seguiram, estabeleceu o modelo da ópera romântica italiana posterior. Só quando se conhecem estas óperas-sérias de Rossini se compreende como pôde surgir, aparentemente sem precedentes, um autor como Bellini, capaz das melodias mais delicadas e sentimentais.

As grandes óperas

No entanto, Rossini continuava a ser o homem contraditório de sempre: em *Elisabetta*, encontramos outra vez, se bem que com alterações de orquestração, a mesma abertura de *Aureliano in Palmira*.

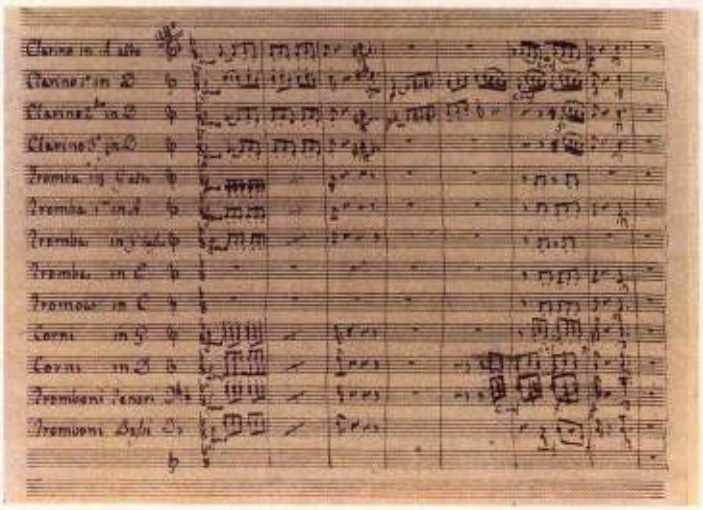
Em Roma, cidade onde as suas obras «muçulmanas» tinham sido um êxito fabuloso, alguém propôs a Rossini o argumento já musicado em 1782 por Paisiello: *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, adaptado com uma relativa habilidade por Cesare Sterbini. Apesar das pressas, desta vez Rossini estava cheio de inspiração. *Il barbiere di Siviglia* («O Barbeiro de Sevilha»), não obstante os empréstimos de óperas tão recentes como *Elisabetta* e tão remotas como *La cambiale di matrimonio*, é um verdadeiro prodígio de inspiração e novidade. Contém momentos de exceção, como uma ária sem equivalente na história da ópera, a famosíssima *«Largo al factotum»*, cantada por Fígaro, o brilhante final do 1.º ato ou o quinteto *«Buona sera»*, para mencionar apenas alguns dos seus trechos mais felizes.

A longa história desta ópera sem par, com uma escrita vocal e instrumental cheia de engenhosos pormenores, está recheada de avatares: foi uma das

Em 1815, apesar do pouco êxito que o seu Sigismondo *obteve, Rossini foi contratado por Domenico Barbaja (página anterior, à esquerda) — importante empresário que dominava o Teatro San Carlo, de Nápoles — para compor duas óperas por ano. Devido a esse contrato, Rossini conheceu cantoras da categoria de Isabel Colbrand (página anterior, à direita), para quem compôs diversas óperas e com quem, após vários anos de convivência amorosa, se casou em 1822.*

À direita: figurinos de Fígaro e Rosina desenhados por Palanti para a representação de O Barbeiro de Sevilha *no Scala de Milão, em 1905. Com* O Barbeiro *(embaixo, manuscrito autógrafo), que ainda hoje é considerado como o ponto alto da fama do compositor, Rossini concebeu uma das óperas mais célebres do repertório italiano.*

Giancarlo Costa

Giancarlo Costa

Giancarlo Costa

obras mais adulteradas pelos cantores que pretendiam mostrar os seus dons vocais, mesmo que fossem diferentes dos exigidos pela partitura. Curiosamente, a sua estréia foi ensombrada por uma cabala provocada, ao que parece, por partidários da antiga ópera de Paisiello. Felizmente, nos nossos dias, a ópera é de novo representada tal como Rossini a escreveu, ou seja, com um meio-soprano como protagonista (Rosina); assim representada, oferece brilhantes possibilidades a todas as vozes: árias para baixo, como *«La calunnia»*, barítono, tenor, meio-soprano e soprano — a deliciosa ária de Berta.

Parece estranho que uma ópera tão extraordinária tivesse sido precedida de um desastre tão notório como *Torvaldo e Dorliska*, estreada em dezembro de 1815, e seguida, em setembro de 1816, de uma outra ópera tão fraca como *La gazzetta*, não podendo ambos os casos atribuir-se nem à pressa nem ao uso de material de óperas anteriores.

O incêndio do Teatro San Carlo, de Nápoles, ocorrido no início de 1816, deu a Rossini uma pausa enquanto o edifício era reconstruído. À parte uma ópera de circunstância *(La gazzetta)*, Rossini teve tempo para preparar-se com certa calma para empreender a composição de outra ópera-séria de grande envergadura: *Otello, ossia Il moro di Venezia*, obra baseada remotamente em Shakespeare — outro sintoma da mudança que se estava a operar no gosto do público italiano. *Otelo* é uma ópera bastante irregular, mas o 3.º ato, especialmente a delicada *«Canção do Salgueiro»*, com um solo de harpa, justifica o prolongado favor de que gozou na Itália, até que o muito mais sanguíneo *Otelo*, de Verdi, a fez cair no esquecimento.

Durante estes anos, Rossini oscilou entre a futura ópera romântica e o passado rococó das suas óperas-bufas, de elaborada instrumentação vocal e instrumental, como *O Barbeiro de Sevilha*. Uma vez mais, a última, reincidiu neste estilo com uma nova ópera: *La Cenerentola* («A Gata Borralheira»), estreada no Teatro Valle, de Roma, em 25 de janeiro de 1817. Sem dúvida a ópera mais famosa depois de *O Barbeiro de Sevilha*, apresenta o conto de Perrault adaptado para adultos, com um príncipe de carne e osso guiado por um preceptor «filósofo» e adorador da Razão, e uma Gata Borralheira (meio-soprano também) muito pouco imaginativa e ligeiramente fastidiosa pela sua virtude onipresente. As meias-irmãs, feias, vêem as suas esperanças estimuladas por um padrasto a quem Rossini

Giancarlo Costa

O frio acolhimento que teve a estréia, em Veneza, da ópera Semiramide *(à esquerda, cena desta obra com cenários de Sanquirico), deu origem à partida definitiva de Rossini da Itália. Nesta ópera, de linha vocal extremamente carregada, Rossini teve a feliz idéia de pôr em contraste, em duetos de grande beleza, as vozes de soprano e meio-soprano, idéia que Bellini aproveitou em* Norma.

A Pega Ladra *(embaixo, cenário de Sanquirico), ópera semi-séria em três atos de Rossini, com libreto de Gherardini, foi representada pela primeira vez no Scala de Milão, a 31 de maio de 1817. Esta ópera, que, tal como* Semiramide, *é conhecida principalmente pela sua magnífica abertura, inicia-se com um rufo de tambor que mereceu duras críticas da parte do público mais conservador.*

atribui as habituais e caricaturais expansões dos seus papéis de baixo. Embora fosse uma idéia que procedia de Cimarosa, o melhor achado consistia em colocar esta personagem em contraste com um criado do príncipe (um barítono), que todos julgam ser o soberano, pois este prefere observar incógnito a cena, fazendo-se passar por criado. Rossini não esqueceu nesta ópera o seu amor pelas situações absurdas: num sexteto, todas as personagens cantam sílaba a sílaba *«Questo è un nodo avviluppato, questo è un gruppo rintreciato»* («Isto é um nó complicado, isto é uma meada muito intricada»). Também não pôs de lado as longas frases sobre uma só nota (árias do padrasto), nem o ritmo vivaz (árias do baixo, concertantes, dueto do príncipe e do criado, convertido depois em quarteto com as meias-irmãs Clorinda e Tisbe). O edifício é coroado por um belíssimo rondó, de uma *coloratura* muito complexa para a Gata Borralheira.

La Cenerentola encerra um capítulo glorioso da tradição bufa italiana, a que Donizetti juntaria o colofão com o seu *Don Pasquale*. A partir deste momento, Rossini mudou de orientação e, se bem que de vez em quando tivesse continuado a olhar para o passado, fê-lo fixando a sua atenção no campo da ópera setecentista, exceto quando decidiu escrever uma ópera cômica à francesa, *Le comte Ory* (1828), dentro de um estilo um pouco diferente.

Em 1817, estreou também *La gazza ladra* («A Pega Ladra»), ópera semi-séria que apresenta duas novidades: a abertura, que se inicia com um vistoso rufo de tambores, que chamou fortemente a atenção e despertou a ira nas fileiras dos conservadores, e o fato de a pega intervir, embora muito moderadamente, na partitura. *A Pega Ladra*, história de uma criada injustamente acusada de furtar talheres de prata, que afinal

Giancarlo Costa

eram roubados por uma pega, apresenta uma partitura muito cuidada e merece inegavelmente as reposições que tem conhecido ultimamente.

O declínio da Colbrand

Iniciou-se então uma época em que Rossini dedicou a sua atenção a temas geralmente sérios ou semi-sérios, destinados a fazer brilhar a voz da Colbrand, cujo declínio começava a ser preocupante, o que talvez restringisse a imaginação de Rossini; contudo, também não teve muita sorte com as óperas que não foram escritas para a Colbrand, salvo uma ou duas exceções. Foi o que aconteceu com *Armida*, um drama à antiga que, a despeito de ter sido bem acolhido quando da sua estréia (novembro de 1817), é uma obra lenta e complexa; com *Adelaide di Borgogna* (dezembro de 1817),

considerada por alguns como a sua pior ópera-séria, ou com *Ricciardo e Zoraide* (1818), em que fez numerosas incorporações de peças procedentes de obras anteriores. No intervalo destas estréias, Rossini escreveu uma ópera de tema bíblico que se destinava a ser representada na Quaresma: *Mosè in Egitto*, obra que alcançou um êxito muito superior aos seus méritos. Entre os números mais interessantes, figura a súplica de Moisés ao povo judeu, *«Dal tuo stellato soglio»*, trecho a que, na verdade, falta desenvolvimento temático, pois limita-se a repetir uma frase feliz. Estreada em Nápoles, em 1818, esta ópera foi refeita mais tarde em Paris (1827) e, com o título *Il nuovo Mosè*, manteve-se durante muitos anos no repertório europeu. É também desta época uma ópera cômica menor, *Adina o Il Califfo di Bagdad*, composta em 1818 e estreada em Lisboa em 1826.

Em 1819, a rapidez e a quantidade de encomendas refletiram-se fortemente na produção de Rossini: *Ermione* (1819) e, acima de tudo, *Edoardo e Cristina* (1819) são mosaicos de árias de óperas anteriores que só podiam aspirar a medíocres acolhimentos, amparadas nos dotes musicais dos intérpretes (para *Ermione*, contou-se com a Colbrand). Mas, no meio destes semimalogros, apareceu de novo a inspiração de Rossini numa das suas melhores obras românticas: *La donna del lago* (1819), baseada numa novela de Walter Scott. Basta ouvir a ária da protagonista, Elena, *«O matutini albori»*, para compreender a origem das apaixonadas efusões de muitas árias de *Norma*, *A Sonâmbula* ou *Os Puritanos*, de Bellini, ou o molde donde saíram as árias de solistas com coro, em Donizetti.

Nada de novo trouxe à ópera *Bianca e Falliero* nem *Maometto II*, obra remodelada uns anos mais tarde em Paris e agora intitulada *L'assedio di Corinto* (1826), para tirar partido da paixão do público francês por temas gregos, num momento em que a Grécia lutava para se tornar independente da Turquia. *Matilde di Shabran* (1821), ópera semi-séria que gozou de uma certa fama, embora seja uma obra desigual e tenha um libreto péssimo, apresenta um caráter misto. *Zelmira* (1822) foi a última ópera escrita por Rossini para Nápoles: o compositor, fatigado, devido à vida agitada que levava, decidiu, entre outras coisas, regularizar a sua situação amorosa com Isabel Colbrand, com quem casou. A carreira desta havia entrado numa fase de acentuado declínio, mas nada impediu Rossini de dissimular as suas perdidas faculdades vocais na sua nova ópera *Semiramide*. Nesta ópera, cuja extensa abertura é das mais célebres de Rossini, este voltou ao modelo da velha ópera-séria de estilo rococó, mas era um rococó patologicamente disforme. A ornamentação da linha vocal é obsessiva, inclusive nos papéis secundários. Mas, ao lado desta exuberância vocal, apresenta peças de mestre, como a ária de Semiramide ou os duetos desta com Arsace, que impuseram a moda — retomada por Bellini na *Norma* e por muitos outros autores — do contraste das vozes de soprano e meio-soprano cantando conjuntamente, a uma terceira de intervalo. A ópera foi estreada em Veneza (3 de Fevereiro de 1823) e, embora isso não fosse previsível, representou o adeus definitivo de Rossini a Itália. De Veneza passou para Viena, onde foi clamorosamente acolhido por um público que adorava a sua música em detrimento da de Mozart, e efetuou a sua famosa visita a Beethoven. Este, já surdo, louvou *O Barbeiro de Sevilha* e recomendou a Rossini que não se afastasse da ópera-bufa.

Rossini em Paris

Após uma demorada estada em Londres, repleta de peripécias curiosas, Rossini fixou-se em Paris. Chegou como triunfador e impôs as suas pesadas condições a uma cidade que assim perdeu, definitivamente, a guerra da ópera francesa contra a italiana, após dois longos séculos de resistência. A ópera francesa «rossinizou-se», como o provam as partituras das óperas cômicas francesas de Auber, Boïeldieu, Adam, etc., e Rossini obteve cargos oficiais e honras sem precedentes. Em troca, limitou-se a refazer algumas das suas óperas italianas *(Maometto II* e *Mosè in Egitto)* e a compor uma peça de circunstância, *Le voyage à Reims*, para a coroação de Carlos X (1825).

Desta peça breve, Rossini extraiu parte da sua primeira ópera francesa, *Le comte Ory*. Estreada em 1828, esta ópera cômica é uma verdadeira maravilha do talento de Rossini e um desmentido absoluto da suposta extinção da sua habilidade para o gênero cômico. É nesta obra que aflora o conhecimento que Rossini tinha de Mozart, especialmente no belo terceto *«À la faveur de cette nuit obscure»*, com as suas fascinantes frases para clarinete e os seus violinos com surdina.

Esperava-se, no entanto, que Rossini justificasse as suas prerrogativas com uma ópera «a sério». O compositor trabalhou longamente e em silêncio, escrevendo uma obra monumental: *Guillaume Tell* («Guilherme Tell») (1829), com texto francês de três libretistas, baseado no drama de Schiller. O tema, de caráter histórico e patriótico, era claramente romântico e Rossini não deixou de ouvir o chamamento do novo estilo. O resultado foi uma ópera ambiciosa, complexa e plenamente romântica, uma *grand'opéra* que contribuiu para criar um gênero novo, de que iriam viver a ópera francesa e a italiana durante toda a geração seguinte. Já na abertura, surpreendentemente beethoveniana, com suas reminiscências da *Pastoral* e os seus temas folclóricos, Rossini se mostrou diferente, embora sem renunciar noutros pontos ao velho estilo, como demonstra o fato de acabar com o famoso *crescendo*. Agradar ao público francês implicava escrever um bailado, e Rossini satisfez igualmente esse requisito. Empregou também os últimos recursos do seu vocalismo requintado nas difíceis árias de Arnold e de Mathilde, os dois amantes separados pela luta entre suíços e austríacos, e num belo trio «germânico» para vozes femininas e instrumentos de sopro; fez falar os bosques, como Weber, e deu um clima especial ao encontro dos conspiradores dos três cantões rebeldes. Um afresco monumental que esgotou as suas forças e as do público francês, admirado perante tanta beleza mas fatigado pelas cinco longas horas que a representação dura. A obra apresenta grandes dificuldades, a menor das quais não será o costume de cantar os agudos a plena voz, em vez de utilizar falsete como estava na moda quando a ópera foi estreada. Atualmente, o papel de Arnold é quase impossível de cantar por causa dos seus muitos dós de peito, sis naturais,

etc. Todavia, esta última prova do gênio de Rossini sobreviveu, ainda que precariamente, até aos nossos dias.

O silêncio inesperado

Passado pouco tempo, Rossini emudeceu musicalmente e não escreveu mais obras. Que sucedera?

A verdadeira razão não residiu num único motivo mas sim num conjunto de fatos. O primeiro foi a Revolução de 1830 em Paris, que cortou os vínculos de Rossini com as esferas oficiais da música francesa: era diretor da Ópera italiana de Paris e inspetor do canto em França, cargo fictício criado expressamente para ele. Os seus litígios para conseguir que lhe fosse paga pelo menos uma parte do salário que lhe competia ocuparam os seus primeiros anos de silêncio. Por outro lado, a composição de *Guilherme Tell*, cuidadosa e pormenorizada, havia sido uma verdadeira tortura para o músico. O novo estilo, para cuja criação ele mesmo tinha contribuído, era-lhe estranho e quase odioso.

Durante estes anos, separado de Isabel Colbrand, cuja carreira como cantora deu lugar a outra menos gloriosa de jogadora inveterada, conheceu a afetuosa e dedicada Olympe Pélissier, com quem se casou após a morte da Colbrand (1846). Olympe Pélissier tratou admiravelmente de Rossini nos anos seguintes, quando uma doença venérea mal curada, contraída provavelmente por volta de 1833, lhe causou graves incômodos físicos e uma profunda prostração moral durante longos anos. Esta foi a causa definitiva do seu afastamento da música, com a qual teve, no entanto, alguns momentos de reencontro.

O primeiro deu-se quando de uma curta viagem a Espanha, que Rossini efetuou em 1831, na companhia de um banqueiro seu amigo, Alejandro María Aguado, marquês de Las Marismas. Recebido com entusiasmo em Madrid, Rossini foi alvo de um assédio constante por parte de um sacerdote, Manuel Fernández Varela, comissário da Bula da Cruzada. Este personagem, verdadeiro fanático do compositor, conseguiu arrancar-lhe, à custa de presentes, a promessa de um *Stabat Mater*. No regresso a Paris, Rossini iniciou a obra, mas só compôs seis números, encarregando secretamente um compositor amigo, Giovanni Tadolini, de escrever o resto, e enviou-o como obra sua ao indiscreto padre. Após a morte deste, os herdeiros, desconhecendo que existia um pacto que a isso se opunha, venderam o manuscrito a um editor. Rossini interpôs recurso e recuperou-o; mas, perante a publicidade que se tinha produzido à volta da nova obra do sempre desejado compositor, decidiu-se a terminá-la. A obra estreou-se finalmente, em privado, em 1841 e publicamente a 7 de janeiro de 1842. O entusiasmo despertado pela nova composição foi universal.

A autoridade de Rossini

Depois de alguns anos passados em Bolonha, onde Rossini contribuiu para a fundação de um estabelecimento de ensino musical de elevado prestígio, a saúde do compositor melhorou gradualmente, mas os acontecimentos revolucionários de 1848 afastaram-no da cidade, pelo que se fixou em Florença, cidade donde finalmente se mudou para Paris, em 1855. Ali, numa espaçosa mansão situada nos arredores de Passy, recuperou totalmente a saúde e começou uma época tranqüila e retirada, rodeado da admiração, aparentemente inextinguível, do mundo musical. Em 1860 foi visitado por Wagner, que buscava em Rossini o apoio da «velha guarda» musical para o seu Tannhäuser.

Rossini começou a rodear-se de cantores, músicos e curiosos a quem dedicava pequenas obras musicais, geralmente de piano. Compôs peças de piano de uma certa profundidade, algumas dedicadas a Olympe *(Une caresse à ma femme)* e muitas outras de caráter humorístico, raiando por vezes esse absurdo que lhe era tão caro e que, em alguns aspectos, parece anunciar o de Erik Satie. São desta época os deliciosos *Péchés de vieillesse* («Pecados de Velhice»), álbum que reúne algumas dessas peças soltas. Entre outras obras deste estilo alegre, há que citar, por exemplo, o célebre *Dueto Bufo para Dois Gatos* e uma paródia a uma viagem de trem, veículo que assustava Rossini.

Durante esses anos, abriu outra exceção ao seu silêncio público: a composição da célebre *Pequena Missa Solene*, extensa obra para dois pianos, harmônio e quatro solistas vocais, além de um coro a oito vozes. Com-

Após Guilherme Tell *(embaixo, gravura que representa esta personagem), Rossini emudeceu como compositor de ópera. Durante os trinta e nove anos de vida que ainda lhe restaram, escreveu umas quantas obras espirituais e dedicou-se sobretudo ao seu passatempo favorito: a boa cozinha.*

Roger Viollet

Museu alla Scala. Milão

Arquivo Salvat

Em cima: retratos de Rossini e Olympe Pélissier, segunda mulher e companheira

posta em 1863, inclui uma «Carta de Rossini a Deus», na qual se desculpa pelo caráter operístico da sua música e aproveita para fazer um dos jogos de palavras a que tanto gostava de se entregar.

Em 1867, a saúde de Rossini deteriorou-se e ele morreu no ano seguinte, em conseqüência de uma operação cirúrgica, em 13 de novembro de 1868, quase quarenta anos depois da estréia da sua última ópera. ■

solícita do compositor até à morte deste, em 13 de novembro de 1868

Catálogo de obras

OBRA INSTRUMENTAL E ORQUESTRAL

6 *sonate a quattro*, de 2 violinos, violoncelo e contrabaixo, em sol maior, lá maior, dó maior, si bemol maior, mi bemol maior, ré maior (c. 1804) • 5 *duetti*, para trompas, em mi bemol maior, mi bemol maior, si bemol maior, mi bemol maior, mi bemol maior (c. 1806) • Sinfonia para orquestra em ré maior (1808) • Sinfonia para orquestra em mi bemol maior (1809) • *Variazioni a più strumenti obligati*, para 2 violinos, violeta, violoncelo, clarinete e orquestra, em fá maior (1809) • *Variazioni di clarinetto*, para clarinete e orquestra, em dó maior • *(1809)* • *Andante e tema con variazioni*, para flauta, clarinete, trompa e fagote, em fá maior (1812) • *Andante con variazioni*, para harpa e violeta, em fá maior (c. 1820) • Valsa em mi bemol maior para piano (c. 1823) • Serenata de 2 violinos, violeta, violoncelo, flauta, oboé e corne-inglês em mi bemol maior (1823) • *Duetto*, para violoncelo e contrabaixo, em ré maior (1824) • *Rendez-vouz de chasse*, para 2 *corni da caccia* e orquestra, em ré maior (1828) • Fantasia de clarinete e piano em mi bemol maior (1829) • *Mariage du Duc d'Orléans*, 3 marchas militares, em sol maior, mi bemol maior, mi bemol maior (1837) • *Scherzo* de piano em lá menor (1843) • *Tema originale di Rossini variato per violino da Giovacchino Giovacchini*, de violino e piano, em lá maior (1845) • Marcha (*Pas-redoublé*) para banda militar em dó maior (1852) • *Thème de Rossini suivi de deux variations et coda par Moschelles Père*, para trompa e piano, em mi maior (1860) • *La coronna d'Italia*, para banda militar, em mi bemol maior (1868) • *Péchés de vieillesse* (1857-1868).

OBRA VOCAL

Religiosa

Missa (Bolonha) em três partes (1808) • Missa (Ravena) para solistas masculinos, coro masculino e orquestra (1808) • Missa (Rimini) para soprano, contralto, tenor, baixo e orquestra (1809) • *Quoniam* em si maior com orquestra (1813) • Missa de glória para vozes solistas, coro e orquestra (1820) • *Preghiera «Deh tu pietoso cielo»*, para soprano e piano (c. 1820) • *Tantum ergo*, para soprano, tenor, baixo e orquestra (1824) • *Stabat Mater*, para 2 sopranos, tenor, baixo, coros e orquestra (1.ª versão, 1832; 2.ª versão, 1841) • *Tantum ergo*, para 2 tenores, baixo e orquestra (1847) • *O salutaris hostia*, para soprano, contralto, tenor e baixo (1857) • *Laus Deo*, para meio-soprano e piano (1861) • *Petite messe solennelle* (1.ª versão, 1863; 2.ª versão, 1867).

Cantatas, música de cena, hinos e coros

Il pianto d'Armonia sulla morte di Orfeo, cantata para tenor, coros e orquestra (1808) • *La morte di Didone*, cantata para soprano, coros e orquestra (1811) • *Dalle quete e pallid'ombre*, cantata para soprano, baixo e piano (1812) • *Egle ed Irene*, cantata para soprano, contralto e piano (1814) • *Inno Dell'Indipendenza*, hino (1815, perdido) • *L'Aurora*, cantata para contralto, tenor, baixo e piano (1815) • *Le nozze di Teti e di Peleo*, cantata para 3 sopranos, 2 tenores, coros e orquestra (1816) • *Edipo a Colono*, música de cena para baixo, coros e orquestra (antes de 1817) • *Omaggio umiliato*, cantata para soprano, coro e orquestra (1819) • *Cantata... 9 maggio 1819*, para soprano, 2 tenores, coros e orquestra (1819) • *La riconoscenza*, cantata para soprano, contralto, tenor baixo, coros e orquestra (1821) • *La Santa Alleanza*, cantata para 2 baixos, coros e orquestra (1822) • *Omaggio pastorale*, cantata para 3 vozes femininas e orquestra (1823) • *Il pianto delle muse in morte di Lord Byron, canzone* para tenor, coros e orquestra (1824) • *De l'Italie et de la France*, hino para a coroação de Carlos X, para soprano, baixo, coros e orquestra (1825) • *Cantata per il battesimo del figlio del banchiere Aguado*, para 6 vozes e piano (1827) • *L'armonia cetra de nume*, para vozes solistas, coros e pianos (1830) • *Giovanna d'Arco*, cantata para soprano e piano (1832) • *Santo Genio dell'Italia terra*, para coros e orquestra (1844) • *Su fratelli, letizia si canti*, para coros e orquestra (1846) • *Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio Nono*, para 4 vozes solistas, coros e orquestra (1847) • *Segna Iddio ne'suoi confini*, coros (1848) • *É foriera la pace al mortali*, hino para barítono, vozes masculinas e piano (1850) • *Dieu tout-pouissant*, hino para barítono, coros, orquestra e banda militar (1867).

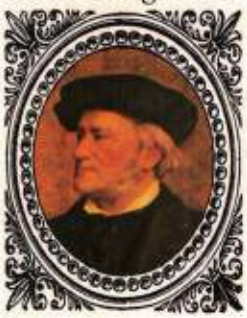
Composições vocais diversas

Se il vuol la molinara, para soprano e piano (c. 1801) • *Dolce aurette che spirate*, para tenor e orquestra (1810) • *La mia pace io già perdei*, para tenor e orquestra (1812) • *Qual voce, qual note*, para soprano e piano (1813) • *Alla voce della gloria*, para baixo e orquestra (1813) • *Amore mi assisti*, para soprano, tenor e piano (c. 1814) • 3 composições para G. Nicolini: *Quinto Fabio* (1817) • *Il trovatore*, para tenor e piano • *Il Carnevale di Venezia*, para 2 tenores, 2 baixos e piano (1821) • *Beltà crudele*, para soprano e piano (1821) • *La pastorella*, para soprano e piano (c. 1821) • *Infelice ch'io son*, para soprano e piano (1821) • *Addio ai viennesi*, para tenor e piano (1822) • *Dall'Oriente l'astro del giorno*, para soprano, 2 tenores, baixo e piano (1824) • *Ridiamo, cantiamo, che tutto sen va*, para soprano, 2 tenores, baixo e piano (1824) • *In giorno si bello*, para 2 sopranos, tenor e piano (1824) • 3 *quartetti da camera* (1827) • *Les adieux à Rome*, para tenor, piano ou harpa (1827) • *Orage et beau temps*, para tenor, baixo e piano (c. 1830) • *La Passegiata*, para soprano e piano (1831) • *La dichiarazione*, para soprano e piano (c. 1834) • *Les soirées musicales* (c. 1830-1835) • 2 noturnos para soprano, tenor e piano (c. 1836) • *Nizza*, para soprano e piano (c. 1836) • *L'âme délaissée*, para soprano e piano (c. 1844) • *Recitativo ritmato*, para soprano e piano (1848) • *La separazione*, para soprano e piano (c. 1858) • 2 *nouvelles compositions*, para soprano e piano (c. 1860).

Óperas

Demetrio e Polibio (V. Viganò-Mombelli, 1812) • *La cambiale di matrimonio* (G. Rossi, 1810) • *L'equivoco stravagante* (G. Gasparri, 1811) • *L'inganno felice* (G. Foppa, 1812) • *Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassare* (F. Aventi, 1812) • *La scala di seta* (G. Foppa, 1812) • *La pietra del paragone* (L. Romanelli, 1812) • *L'occasione fa il ladro* (L. Prividali, 1812) • *Il Signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo* (G. Foppa, 1813) • *Tancredi* (G. Rossi, 1813) • *L'italiana in Algeri* (A. Anelli, 1813) • *Aureliano in Palmira* (G.-F. Romannelli, 1813) • *Il turco in Italia* (F. Romani, 1814) • *Sigismondo* (G. Foppa, 1814) • *Elisabeta, regina d'Inghilterra* (G. Schmidt, 1815) • *Torvaldo e Dorliska* (C. Sterbini, 1815) • *Almaviva, ossia L'inutil precauzione*, posteriormente intitulada *Il Barbiere di Siviglia* (C. Sterbini, 1816) • *La gazzetta* (Palomba, 1816) • *Otello, ossia Il moro di Venezia* (F. Berio di Salsa, 1816) • *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo* (G. Ferreti, 1817) • *La gazza ladra* (G. Gherardini, 1817) • *Armida* (G. Schmidt, 1817) • *Adelaide di Borgogna* (G. Schmidt, 1817) • *Mosè in Egitto* (A. L. Tottola, 1818) • *Adina* (G. Bevilacqua, 1826) • *Ricciardo e Zoraide* (F. Berio di Salsa, 1818) • *Ermione* (A. L. Tottola, 1819) • *Edoardo e Cristina* (G. Schmidt, 1819) • *La donna del lago* (A. L. Tottola, 1819) • *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (F. Romani, 1819) • *Maometto II* (C. della Valle, 1820) • *Matilde di Shabran ossia Bellezza e cuor di ferro* (G. Ferrett, 1821) • *Zelmira* (A. L. Tottola, 1822) • *Semiramide* (G. Rossi, 1823) • *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (L. Balocchi, 1825) • *La siège de Corinthe* (L. Balocchi, 1826) • *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (L. Balocchi, 1827) • *Le Comte Ory* (E. Scribe e C. G. Delestre-Poirson, 1828) • *Guillaume Tell* (Jovy, Bis e outros, 1829).

Perfil biográfico



Capítulo 3

Wagner, o mago de Bayreuth

Quando, em agosto de 1888, Friedrich Nietzsche editou o seu panfleto *O Caso Wagner*, redigido em Turim de abril a junho desse ano, iniciava um fogo desabrido contra o «mago de Bayreuth», falecido cinco anos antes. Desde então, a diatribe não excluiu nenhum dos vários Wagner visáveis: o homem, o músico, o literato, o pensador, o médium desse século XIX por ele vivido apaixonadamente desde o princípio, em 1813 — em que Napoleão se viu justamente confrontado em Leipzig com o seu destino —, até à morte em Veneza, em 1883.

Nietzsche não foi, naturalmente, o primeiro a opor-se a Wagner. A princípio, Wagner foi alvo de muitas críticas, como todo o artista que aspira à revolução ou, pelo menos, a uma linguagem própria: dissimuladas intrigas profissionais, como as de Meyerbeer, ou lutas estéticas, como as de Schumann e Berlioz, por vezes provocadas por Wagner. Na sua maturidade e à medida que a fama aumentava, o tom da disputa tornou-se muito mais forte. Os defensores da música «pura», dirigidos pelo temível crítico vienense Eduard Hanslick e reunidos em volta de Brahms, opuseram-se com todas as forças imagináveis à messiânica «música do futuro» de Wagner. Mas a veemência de Nietzsche teve um significado muito maior. As suas repreensões acerbas foram dirigidas contra Wagner e tudo o que fosse de Wagner. E, embora os seus argumentos e considerações pecassem por paixão de discípulo desiludido, o prestígio do autor de *Assim Falou Zaratustra* marcou a primeira hora de um caso que, em 1981, ainda continua em aberto.

Depois de ter renegado o deus Wagner, Nietzsche quis desmascarar o histrião, o novo Sócrates corruptor da juventude alemã, principalmente das mulheres. Denunciou o alquimista-enganador que havia criado uma arte de e para a decadência, dirigida aos instintos e aos nervos das massas pseudocultas. Esta repulsa visceral devia-se, entre outros motivos, à sua rejeição dogmática do teatro como forma de arte; mas deve esclarecer-se aqui que Nietzsche recordou os anos da sua amizade e devoção a Wagner como os melhores da sua vida. E convém também rever *O Caso Wagner* para ler que o autor de *Parsifal* foi «o maior gênio teatral que os alemães tiveram» e que os seus escritos, «entre outras coisas, eram a escola da inteligência».

Daí em diante, o «caso» passou pela queda do Império Alemão, por duas guerras mundiais, ascensão e fim de Adolfo Hitler, pelos genocídios e terrores de quase cem anos de profunda crise cultural. Nomes importantes — como, por exemplo, Bernard Shaw, Thomas Mann, Theodor W. Adorno ou Ernst Bloch — contribuíram com novas provas e argumentos para um processo muitíssimo volumoso. Mas a nossa época, ou a mais imediata, escolheu, para chegar a Wagner, um caminho ladeado pela frivolidade e a ignorância. Para muitos, o gênio incômodo e indômito de Wagner é contraditório; o seu genial instinto de músico reage ao ser comparado com o prosaísmo do ideólogo; a expressão heróica das suas obras dramáticas não é senão um sentimento pequeno-burguês. Como tratar, pois, o «caso»? Que se deve fazer com Wagner? Por que continuar a representá-lo — pondo de lado questões de consumo — num mundo pleno de presunção pela aplicação generalizada do método dialético, quer venha a propósito quer não?

Para alguns, como Gerhard Hauptmann ou, meio século mais tarde, Deryck Cooke, a resposta é clara: Wagner foi o artista total e uma das suas obras, *O Anel do Nibelungo*, é a obra de arte mais notável ou definitiva de toda a nossa cultura.

Assim, o caso Wagner volta a reverberar com mil matizes. O século XIX não foi só o século de Karl Marx; foi também o de Richard Wagner. Pretende-se apenas notar que Wagner foi, por um lado, mais e, por outro, menos do que um músico. Antes e depois, houve compositores mais exemplares, mais classificáveis, e a história guarda a recordação de dramaturgos mais notáveis. A língua alemã teve estilistas muito mais importantes do que Wagner. O pensador e o filósofo alimenta-se de Hegel, Feuerbach e Schopenhauer. Mas Wagner é todas estas coisas: músico, dramaturgo, lingüista, filósofo, político... Thomas Mann viu nele, sem qualquer sentido pejorativo, o «diletante genial»; mas tem de acrescentar-se o «diletante necessário» no momento histórico da passagem do humanismo para a especialização.

Homem de teatro, artista burguês, sumo sacerdóte

Wagner nasceu num país de teatros e no seio de uma família atraída pela vida aventurosa dos comediantes. Admirador de Mozart, Beethoven e Weber, o jovem Richard cedo se apercebeu de que não existia um teatro musical alemão com linguagem própria e diferente do italiano. O seu objetivo principal foi, por conseguinte, criar a ópera alemã. O tema é muito importante porque, no século XIX, a ópera iria ter um caráter nacionalista. A ópera deste século foi a arte da mesocracia; e se, em França, a *grand'opéra* à maneira de Meyerbeer denuncia, na realidade, sob o seu fausto, a decadência do país, Verdi, na Itália, e Wagner, na Alemanha, são expressão do poderoso movimento ascendente em direção à unidade política dos respectivos países. A meta de Wagner foi criar a ópera alemã para a nação alemã e, neste sentido, *Tristão e Isolda* não é uma obra menos nacionalista do que *Lohengrin* ou *Os Mestres Cantores*.

Se não se considerar Wagner como um homem de teatro, nas suas relações com o palco e num tempo de nacionalismo, não se compreenderá nada. Como os modos histriônicos de Wagner, a sua linguagem e as suas graças incomodavam o intelectual Nietzsche! Quantas críticas alimentou o contraste entre um Wagner crivado de dívidas, pedinchão e destituído de

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Richard Wagner Gedenkstätte, Bayreuth

Richard Wagner Gedenkstätte, Bayreuth

Wilhelm Richard Wagner (à esquerda, segundo um retrato de Franz von Lenbach) nasceu em Leipzig, em 22 de maio de 1813. Educado no seio de uma família modesta, embora sem problemas econômicos, o jovem Richard sentiu-se, de início, atraído pelo mundo do teatro. A sua vocação para a música só se revelou em 1828, após a audição das sinfonias e da abertura de Egmont, *de Beethoven. Onze meses depois da morte do seu primeiro marido, Friedrich Wagner, Johanna Rosine Pätz (em cima, à direita), mãe de Richard Wagner, casou com o pintor, ator e escritor Ludwig Geyer (em cima, à esquerda). A filiação de Wagner foi objeto de numerosas especulações por parte de alguns biógrafos, que consideram Geyer o pai do compositor.*

rendimentos regulares, e o mãos-largas que tinha no seu guarda-roupa mais de vinte roupões de seda ou pedia à sua criada faixas, tecidos e perfumes com todo o luxo de pormenores. Quando se refere, e com razão, que Wagner se representou em muitas das suas personagens, também se deve chamar a atenção para o fato de a sua vida ter sido igualmente uma representação. A sua moral humana foi a moral volúvel do teatro e a sua conduta artística só reconheceu esta regra: ser integralmente fiel à obra para a qual se sentia chamado.

Para isso, Wagner propôs-se chegar a ser artista burguês. Recordava Bach, Haydn e Mozart. Artistas-criados da aristocracia ou do alto clero que tiveram de dedicar as suas obras aos seus vaidosos senhores. Wagner tinha à vista o exemplo dos intérpretes-virtuoses, como Paganini ou Liszt, libertos da antiga servidão. Mas Wagner não era excepcionalmente dotado como instrumentista. Desde 1833 a 1849, atuou regularmente, salvo durante o período de Paris, como diretor de coros e de orquestra em teatros de ópera alemães. Exilado na Suíça, não quis prosseguir a sua carreira de prestigioso *Kapellmeister*. Wagner quis viver e triunfar como profissional da composição. O revolucionário de 1849 atraiu sobre si a atenção dos círculos burgueses. Vendendo e revendendo os seus direitos de autor, recorrendo, uma vez por outra, à ajuda econômica de Franz Liszt, de Otto Wesendonck ou dos seus cunhados, Wagner viveu entre príncipes, banqueiros, comerciantes e industriais como se fosse um deles. Wagner propôs-se conscientemente elevar-se ao apogeu social como homem de teatro, como músico, como artista, enfim. Para o efeito, preparou, durante muitos anos, o público de que necessitava e que recrutou entre os intelectuais, membros de profissões liberais, pessoas orgulhosas da sua independência econômica e cidadania. Bayreuth significou o culminar deste propósito. Aos 60 anos, Wagner conseguiu ter ali a sua casa, a sua «vila» com uma grande sala para recepções, um amplo jardim e acesso ao parque real. Tinham sido necessários sessenta anos para alcançar a plena aceitação social — a sua mulher, os seus filhos e o seu lar — sem renunciar à sua natureza de grande histrião.

Mas o velho Wagner levou mais longe ainda a soberba máxima. Deus tinha morrido, tal como Nietzsche proclamava, e a Arte viera ocupar o seu trono. No século do liberalismo, da luta de classes e do progresso, é um representante da classe dos comediantes que defende a condição sagrada da Arte; e ele próprio, sumo artista, se reconheceu e foi reconhecido como sumo sacerdote da religião artística. Wagner viveu em Bayreuth rodeado de uma corte de colaboradores, admiradores e discípulos, de uma comunidade de crentes. A inauguração da Festspielhaus, em 1876, atraiu à pequena cidade bávara reis, príncipes e até o imperador Guilherme I. Em 1882, a emocionante estreia de *Parsifal,* obra que foi exclusiva de Bayreuth durante trinta anos, consolidou a fama ecumênica e religiosa deste novo lugar de peregrinação. Esta faceta de Wagner e o wagnerismo irritaram muitos. Nietzsche é um exemplo dessa irritação. Mas a outros deu esperança e consolação, porque tanta fé na arte dos homens assinala talvez

Museu Richard Wagner, Tribschen/Arquivo Salvat

Quando o pequeno Wagner tinha apenas 2 anos de idade, a família Geyer-Wagner abandonou a cidade de Leipzig (em cima, a casa natal do compositor, quadro do pintor Franz Stassen) para se instalar em Dresden.

o apogeu do humanismo. O caso Wagner continua em aberto, porque pertence à crise da sociedade burguesa. Por isso, não se pode reduzir Wagner à condição de compositor de óperas, tal como também não se pode reduzir Beethoven à de compositor de sinfonias. Talvez seja esta a grande lição de estes e de outros homens que escolheram o caminho difícil da criação da beleza: a arte verdadeira não pode ser limitada.

Da Batalha das Nações ao Teatro de Würzburg

Wilhelm Richard Wagner nasceu em Leipzig a 22 de maio de 1813. Cinco meses depois, os exércitos aliados derrotaram Napoleão às portas da cidade saxônica. A Batalha das Nações trouxe conseqüências especiais para a família do amanuense da polícia Friedrich Wagner, homem de temperamento excêntrico e apreciador do teatro e das atrizes. Um mês mais tarde, o amanuense faleceu ainda em plena juventude. A viúva, Johanna Rosine, era certamente uma mulher de armas, mas teria tido dificuldades para criar os seus oito filhos, o mais velho dos quais tinha 14 anos, se o ator, escritor e pintor Ludwig Geyer, amigo íntimo da família, não tivesse vindo em seu auxílio. Johanna e Ludwig casaram em agosto de 1814 e a infância de Richard — «o cossaco» para o padrasto — decorreu feliz.

A filiação de Wagner tem sido e é controversa. Vários dados e acontecimentos, alguns só conhecidos há pouco tempo, levaram os biógrafos a interrogar-se sobre se Geyer não teria sido o verdadeiro pai de Wagner. Na idade adulta, referiu-se a ele como o «nosso bom pai Geyer»; e, embora esta expressão possa significar apenas afeto e gratidão pelo homem que, de qualquer maneira, o amou e tratou como se fosse seu próprio filho, Nietzsche conta que Wagner reconheceu na sua presença a paternidade do ator. Não resta nenhum retrato de Friedrich Wagner, mas — de acordo com testemunhos dos seus contemporâneos — alguns traços do seu caráter poderiam ser reconhecíveis em Richard. Este parecia-se com a mãe, mas ainda muito mais com o seu irmão primogênito Alberto, como se pode ver por um daguerreótipo que se conserva em Bayreuth, bem como por outros documentos. Pelo contrário, nem o caráter nem a fisionomia de Ludwig Geyer têm qualquer semelhança com as de Richard.

O assunto não é de somenos, porque se prende com o sempiterno «caso Wagner». Durante muito tempo, julgou-se que Geyer era de origem judaica e, nesse caso, se ele fosse o verdadeiro pai de Richard, o resultado seria que o anti-semita e suposto protonazi atirava pedras contra o seu próprio telhado de vidro. Uma situação bastante embaraçosa para a religião wagneriana e para os seus celebrantes. O leitor poderá adivinhar quantos caminhos pró ou contra Wagner poderá seguir qualquer biografia que chegue às suas mãos, consoante a tese que o livro adote em relação a este ponto.

Desde muito cedo se sentiu atraído pelo teatro: Albert, o irmão mais velho, trocou os estudos de medicina pela cena lírica. Carl Maria von Weber manteve relações de amizade com a família de Wagner. O rapaz, de personalidade exaltada e pouco disciplinada, começou a sofrer as influências do ambiente: Shakespeare e Beethoven, Hoffmann e Weber. Em 1829 escreveu as suas primeiras composições instrumentais, quase sem bagagem técnica. Em 1831, decidiu-se a ter lições de música com o *Kantor* de São Tomás, Theodor Weinlig, que descobriu o incipiente, embora anárquico, talento daquele torvelinho e lhe transmitiu todos os seus conhecimentos de harmonia e contraponto. Quando Wagner se queixava da aridez das fugas que o *Kantor* lhe propunha como exercício, Weinlig repetia esta cantilena: «Sem dúvida, nunca escreverás nem fugas nem cânones, mas assim estás a preparar a tua independência.» Trinta anos mais tarde, Wagner recordaria os cuidados de Weinlig e comporia a soberba passagem fugada com que termina o 2.º ato de *Os Mestres Cantores*.

Os primeiros frutos importantes desta fase foram a sinfonia em dó maior e o libreto e alguns números da ópera *As Bodas*. A sinfonia foi executada em 1832, em Praga e em Leipzig, com certo êxito; quanto à ópera, a crítica negativa de sua irmã, Rosalie, levou Wagner a abandoná-la antes de concluir a composição. Outros temas atraíram imediatamente a sua atenção. Heinrich Laube, jovem poeta e crítico, ofereceu a Richard um libreto sobre a vida do patriota polonês Taddeusz Kosciuszko. Ao estudá-lo, Wagner confirmou a sua intuição de que só podia compor música para os seus próprios libretos. Já tinha também chegado o momento

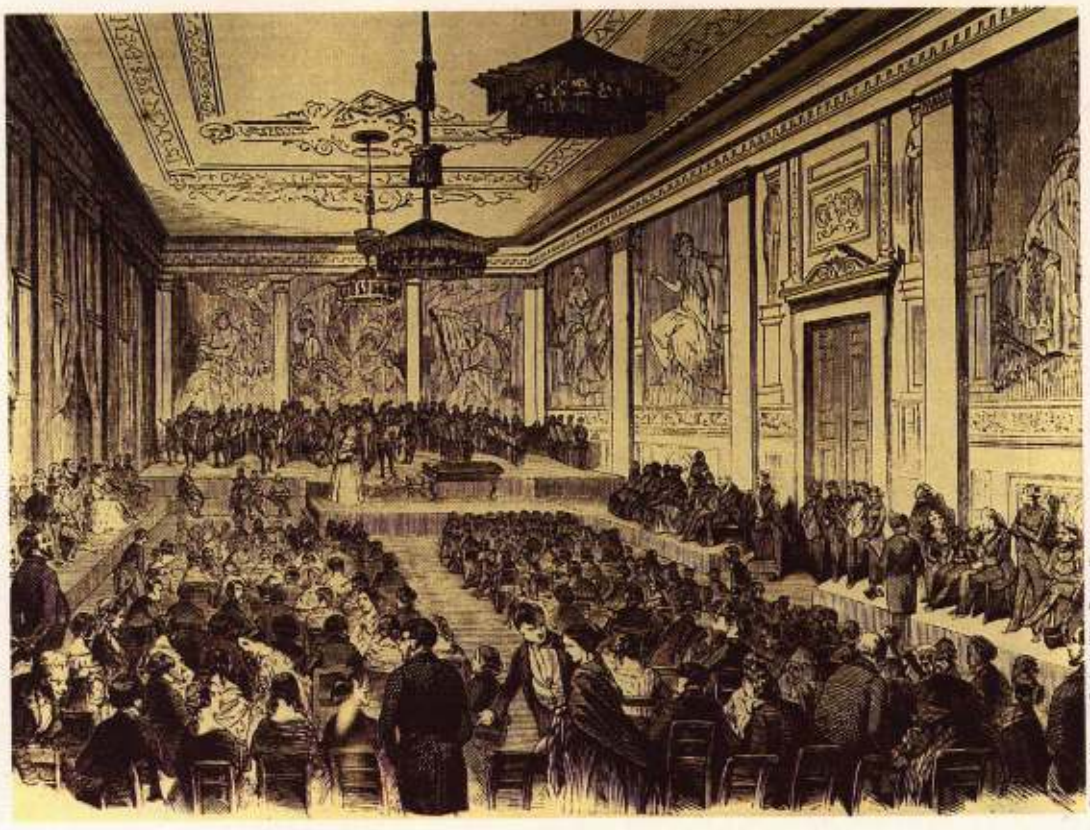
de tentar viver da música. Com o texto de uma nova ópera, *As Fadas*, inspirada no conto de Gozzi, «A Mulher Serpente», Richard dirigiu-se para Würzburg em janeiro de 1833. Ali esperavam-no seu irmão Albert e a direção dos coros do pequeno teatro local.

A formação prática de um jovem músico alemão

Com o tempo, Richard Wagner chegou a ser o mais importante diretor de orquestra da sua época. Estabeleceu as bases técnicas, expressivas e até sociais e políticas da direção moderna da orquestra, criou duas gerações de regentes e influenciou decisivamente as posteriores, inclusive pela via da rejeição da sua estética e métodos. Mas, por enquanto, aguardavam-no anos de paixões e de luta pela existência cotidiana.

Passou o ano de 1833 em Würzburg. Em 1834, depois de alguns meses de vagabundagem e diversões, Wagner aceitou o lugar de diretor da orquestra do Teatro de Magdeburgo. A companhia passava o verão em Lauchstädt. Para ali se dirigiu Wagner, e, ao ver o estado do grupo, pensou em regressar imediatamente a Leipzig. Mas descobriu Minna Planer, a primeira dama jovem da companhia, e deixou-se ficar na estância balnear. Em Magdeburgo, Wagner entrou em contato com o repertório de ópera. A atuação de Wilhelmine Schröder-Devrient, o primeiro soprano alemão daquela época, foi um grande acontecimento. Decorreram dois anos de penúrias econômicas, galanteio amoroso com Minna e intensa atividade profissional. Inspirando-se desta vez em *Measure for Measure*, de Shakespeare, escreveu uma ópera cômica, *A Proibição de Amar ou A Noviça de Palermo*. A estréia em Magdeburgo constituiu um desastre. A segunda representação iria ser em benefício de Wagner, que há muito não via um florim pelo seu cargo de diretor de orquestra. Mas rebentou

BBC Hulton Picture Library



Richard Wagner Gedenkstätte, Bayreuth

Durante a sua permanência na estância balnear de Lauchstädt, Wagner conheceu a cantora Minna Planer (em cima), com quem, após dois anos de relações amorosas, casou em 24 de novembro de 1836. Este casamento, que conheceu vários reveses econômicos, a glória e o exílio, foi marcado, até à morte de Minna, em 1866, por numerosas separações e também infidelidades conjugais.

Em 1834, Wagner obteve o lugar de diretor de orquestra do Teatro de Magdeburgo (à esquerda, segundo uma gravura do século XIX), cargo que ocupou até 1836. Neste edifício foi estreada, sem êxito, a sua ópera cômica A Proibição de Amar, ou A Noviça de Palermo.

uma briga entre os cantores por uma questão de saias quando estava quase a começar o espetáculo, que teve de ser suspenso. Terminou assim o período de Magdeburgo. Minna encontrou trabalho no Teatro de Königsberg e Wagner seguiu-a até ali, depois de ter tentado, em vão, que um teatro de Berlim aceitasse *A Proibição de Amar*. O casal contraiu matrimônio em 24 de novembro de 1836. Sem trabalho fixo, sem dinheiro, a convivência teria forçosamente de resultar difícil. Em junho de 1937, Minna fugiu com um comerciante rico. Wagner foi buscá-la a Dresden, mas a separação prolongou-se até outubro. Richard obteve o lugar de diretor de orquestra do Teatro de Riga e, desta vez, foi Minna quem deu os primeiros passos para a reconciliação. Ao princípio, a vida de Riga correu bem e com êxitos profissionais. Além disso, em 1838, Wagner começou a escrever uma «grande ópera», *Rienzi*, já com olhos postos em Paris. Mas as relações com Holtei, o diretor da companhia, não eram boas e, um dia, Wagner descobriu que tinha sido contratado outro diretor de orquestra.

Como há males que vêm por bem, o compositor pensou que tinha chegado a altura de se ver livre dos credores de Magdeburgo, Königsberg e Riga e de atacar Paris. Em junho de 1839, os Wagner e o seu cão *Robber* abandonaram Riga em segredo; evitando Königsberg, alacançaram Pillau, na costa prussiana. Ali embarcaram no *Tétis*, o navio mercante que fazia a rota de Londres. Surpreendido por uma violenta tempestade, o *Tétis* refugiou-se num fiorde norueguês. O mar enfurecido, a amarração do cais e o canto alegre dos marinheiros ao sentirem-se a salvo deixaram em Wagner a semente do seu futuro *Navio Fantasma*.

A estada em Londres foi breve e quase exclusivamente turística. Em 20 de agosto, chegaram a Boulogne-sur-Mer. Wagner diria a Cosima, muitos anos mais tarde: «Ao despedirmo-nos do mar, fizemo-lo com o firme propósito de não voltar mais a navegar nele.»

«O fim de um músico em Paris»

Wagner chegou a França cheio de ilusões. De *Rienzi*, que era a melhor cartada para jogar, tinha apenas terminado o libreto e os dois primeiros atos. Em Bolonha, foi recebido afavelmente por Meyerbeer. O autor de *Robert le Diable* apresentou-o a Moschelles e deu-lhe cartas de recomendação para Duponchel, diretor da Grand'Opéra de Paris, e para Habeneck, regente de orquestra e diretor do Conservatório. Em Paris, aguardava-o o editor Eduard Avenarius, seu futuro cunhado. Este apresentou-o a E. A. Anders, empregado alemão da Biblioteca Real, que, por sua vez, o apresentou a S. Lehrs, então modesto filólogo. Estes, o jovem pintor E. Kietz, H. Laube e H. Heine formaram o círculo de alemães aos quais Wagner cedo teve de contar as suas desditas. Duponchel desprezou-o. Habeneck não podia fazer mais nada do que tratar com bondade o jovem alemão e animá-lo. Meyerbeer passou a mostrar-se distante, embora o pusesse em contato com o seu editor, o alemão radicado em Paris M. Schlesinger.

Wagner teve de executar mil e uma tarefas para subsistir. Compôs algumas canções sobre temas france-

Museu Richard Wagner, Bayreuth

Bulloz

As tensas relações de Wagner com Holtei, diretor da companhia do Teatro de Riga, onde o músico desempenhava o cargo de diretor de orquestra, e bem assim o constante assédio dos credores, fizeram o casal Wagner tomar a decisão de abandonar o país. Depois de uma curta estada em Londres, os Wagner chegaram a Bolonha em agosto de 1839. Aí, Giacomo Meyerbeer dispensou a Wagner um afetuoso acolhimento, ao mesmo tempo que lhe entregou várias cartas de recomendação. A estada de Wagner em Paris (à direita, vista parcial desta cidade), iniciada sob os melhores auspícios, constituiu um autêntico malogro. Para subsistir, o compositor viu-se obrigado a fazer toda a espécie de arranjos das óperas então em voga e teve de vender a baixo preço o seu libreto de O Navio Fantasma. *Em cima: caricatura realizada por Kietz durante a estada de Wagner em Paris, que alude à vida e à música do compositor.*

ses ou traduções, como o caso de *Os Dois Granadeiros*, de Heine. Realizou toda a espécie de arranjos e *pot-pourris* das óperas em voga. Escreveu artigos e narrativas para a *Gazette Musicale*, entre os quais figuram alguns dos seus melhores e mais ardentes trabalhos em prosa, como *O Fim de Um Músico [alemão] em Paris*, onde conta a miséria e os vexames sofridos por um jovem compositor na resplandecente e cruel capital, e *Uma Peregrinação a Beethoven*. Este precioso romancezinho põe na boca do grande músico de Bonn as incipientes teorias de Wagner sobre o drama cantado e a ópera alemã e contém todo um projeto estético. Richard e Minna tiveram de empenhar as prendas de casamento, as jóias e as roupas de teatro dela. Chegaram a sofrer verdadeira fome. De degrau em degrau, passaram do inicial e agradável alojamento na casa natal de Molière, na Rue de Tonnellerie, até ao sórdido cubículo do n.º 14 da Rue Jacob. Crê-se que chegou a ser preso por dívidas. Teve de vender ao novo diretor da Grand'Opéra, Léon Pillet, o seu esboço do libreto de *O Holandês Errante* (que, na versão francesa, passou a chamar-se *O Navio Fantasma*), por 500 francos.

Em Paris, Wagner conheceu Berlioz e Liszt e terminou *Rienzi*. Em sete semanas escreveu toda a partitura de *O Navio Fantasma*, na versão alemã. Cheio de saudades da Alemanha, ofereceu *Rienzi* a Dresden. A 7 de abril de 1842, Richard e Minna empreenderam o regresso à Saxônia. Muitos anos depois, Wagner ditaria a Cosima a sua recordação daquele dia: «Depressa percorremos os *boulevards;* atravessamos depois as barreiras e já não vimos mais nada porque os nossos olhos estavam rasos de lágrimas.»

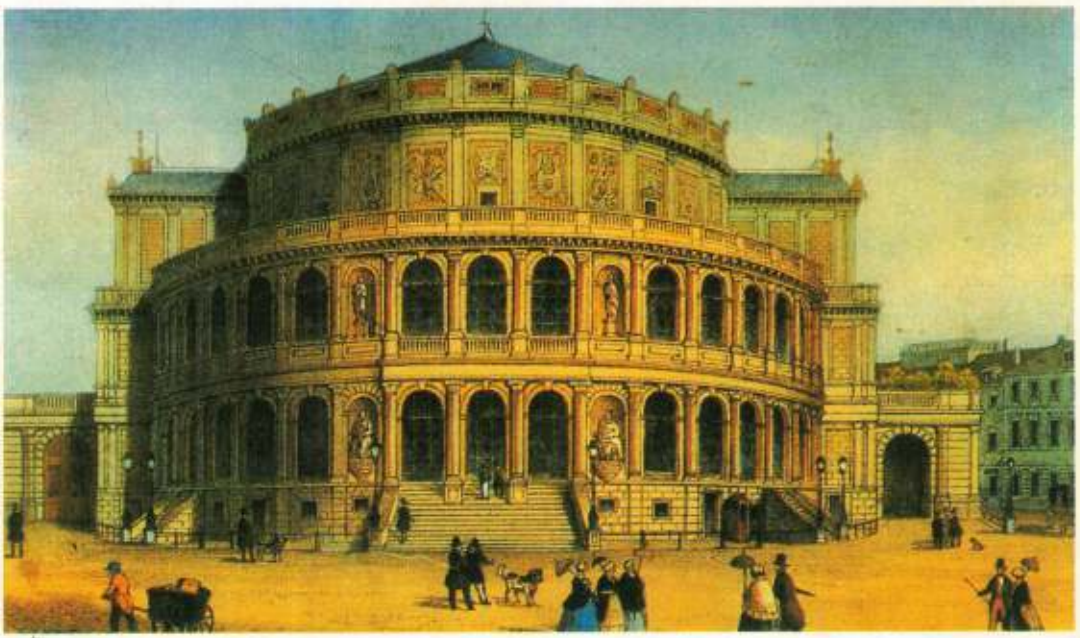
Um «Kapellmeister» chamado Wagner

O verão de 1842 passou-se entre visitas familiares, tentativas para conseguir que Berlim aceitasse *O Holandês Errante* e os preparativos para a estréia de *Rienzi*. Os ensaios decorreram em clima de entusiasmo e em Dresden não se falava doutra coisa. A noite de 20 de outubro de 1842 significou a consagração repentina de um novo astro musical. Com a ajuda de amigos, em 2 de fevereiro de 1843 foi nomeado para o cobiçado lugar de mestre de capela vitalício da corte da Saxônia. Wagner entregou-se à sua tarefa com entusiasmo e extraordinária eficiência. Se as estréias de *O Navio Fantasma* (cujo título francês prevaleceu nos países latinos) (1843) e de *Tannhäuser* (1845) não alcançaram o êxito de *Rienzi*, também não diminuíram em nada a sua fama crescente. Sob a sua batuta, Dresden ofereceu representações exemplares das óperas de Mozart, Gluck, Spontini, Bellini, Marschner ou Weber. A 5 de abril de 1846, arriscou-se a dirigir a 9.ª sinfonia de Beethoven, obra até então considerada um enigma indecifrável. O acontecimento teve um significado semelhante ao da reestréia da *Paixão segundo S. Mateus*, por Mendelssohn em Berlim, e simbolizaria, mais tarde, o ponto de partida estético da «escola» de Wagner e Liszt face a face à de Mendelssohn, Schumann e Brahms. Outro evento de revelo foi a trasladação dos restos mortais de Weber de Londres para Dresden. Wagner, encarregado de proferir o discurso

Richard Wagner Gedenkstätte, Bayreuth

Richard Wagner Gedenkstätte, Bayreuth

Em 7 de abril de 1842, Minna e Richard Wagner (em cima, respectivamente à esquerda e à direita), após quase três anos de vida em Paris, empreenderam a viagem de regresso à Saxônia, para os ensaios de Rienzi *em Dresden (à direita, litografia do teatro dessa cidade construído por Gottfried Semper). O apoteótico êxito da estréia da ópera, em 20 de outubro de 1842, representou a consagração musical de Wagner e a sua nomeação, quatro meses mais tarde, em 2 de fevereiro de 1843, para o cargo de mestre de capela da corte da Saxônia, com caráter vitalício e um confortável ordenado anual de 1500 táleres.*



Museu Richard Wagner, Lucerna

círculos especializados se presta atenção às obras dramáticas que, durante estes anos, Wagner projetou e aos seus ensaios teóricos e estéticos iniciados nos últimos tempos de Dresden e prosseguidos nos primeiros do exílio na Suíça. Aquelas formam um mosaico que vai desde *Aquiles*, invulnerável, como Siegfried, exceto num ponto do seu corpo, até *Wieland, o Ferreiro*, e desde *Jesus de Nazaré*, até *Os Vencedores*, drama espiritual de inspiração e tema budistas. Inexoravelmente mergulhado no mito dos nibelungos, Wagner nunca desenvolveu esses projetos; mas os seus motivos foram incorporados na Tetralogia, no *Tristão* e no *Parsifal*. Os ensaios *Arte e Revolução*, *A Obra de Arte do Futuro*, *O Judaísmo na Música*, *Ópera e Drama* e *Uma Comunicação aos Meus Amigos*, entre outros, dão forma a qualquer coisa semelhante à meditação de Zaratustra antes de descer da montanha... para iniciar a composição musical de *O Anel do Nibelungo*. Aproximava-se a data crucial de 1849 e o *Kapellmeister* vitalício não teve qualquer relutância em propor à corte reformas drásticas na organização da Ópera nem em dirigir ao povo uma série de proclamações de conteúdo republicano.

fúnebre, aproveitou para fazer uma nova profissão de fé na ópera alemã.

A posição de Wagner em Dresden chegou a ser muito sólida. Talvez só Minna presenciasse com angústia a evolução humana e artística do marido. Esta não desejava, certamente, voltar à vida nômada, insegura e apertada dos seus primeiros anos de casamento. Por isso, pedia-lhe constantemente que compusesse um novo *Rienzi*. Mas o jovem mestre de capela era todo ele inquietação. Enquanto escrevia *Lohengrin*, embrenhou-se na leitura da épica germânica. Consultou também cuidadosamente a *Mitologia Alemã*, de Jakob Grimm. Em 1842, tinha esboçado um drama social, *As Minas de Falum*, de que algumas cenas devem ser consideradas antecessoras «realistas» das sinistras galerias subterrâneas de *O Ouro do Reno*. Os seus estudos sobre a épica nórdica concretizaram-se num modesto ensaio, *Die Wibelungen* («Os Gibelinos»), que serviu, pelo menos, para selecionar melhor o material que viria a utilizar, mais tarde, na célebre Tetralogia.

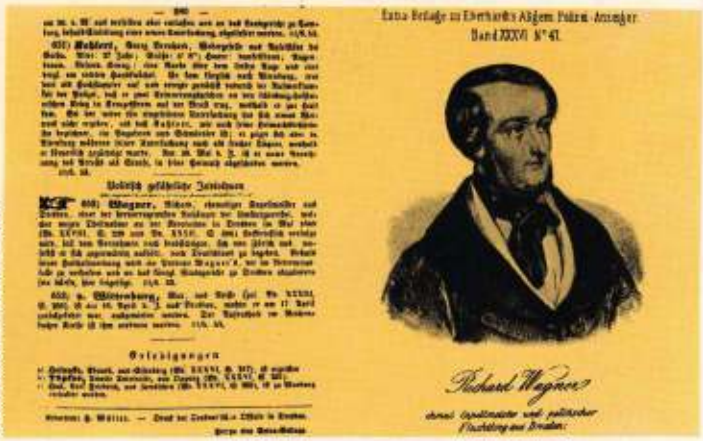
É do conhecimento geral que o texto de *O Anel do Nibelungo* foi escrito por ordem inversa e como resposta às conclusões e reformulações que cada obra nova provocava no escritor. Pelo contrário, só em

«Tudo, tudo se afundará, nada subsistirá»

A participação de Wagner nas revoltas de Dresden constitui um capítulo polêmico, deformado por todos. Quando ditou *A Minha Vida*, para obsequiar Luís II, procurou mostrar-se diplomático ao evocar esse momento tormentoso. Mais tarde, Cosima e Glasenapp, decididos a integrar, custasse o que custasse, o homem e o artista na burguesia do tempo de Guilherme I, envolveram em névoas a recordação das barricadas da capital da Saxônia. Hoje, os advogados do diabo do insolúvel caso Wagner enterram-no até ao pescoço nos tumultos de Dresden, o que é rigorosamente certo, mas parecem tentar descobrir, de passagem, alguma qualquer manobra suja por parte do compositor a fim de se furtar à prisão a que não escaparam vários companheiros seus.

A admiração e amizade que Wagner sentiu pelo anarquista russo Bakunine influíram, sem dúvida, na decisão do compositor de participar de forma ativa nas revoltas (embaixo, aguarela de Opiz) que assolaram Dresden em 1849. Depois de gorada a revolução de 1849, Wagner, sobre quem pesava um mandato de captura (à direita), viu-se obrigado a abandonar o cargo de mestre de capela e a trilhar o longo e penoso caminho do exílio.

Museum für Geschichte der Stadt, Leipzig



Richard Wagner

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Um nome importante nestes acontecimentos é o de Mikhail Bakunine. O anarquista russo chegou a Dresden em 1848. Alojou-se em casa de August Röckel, assistente musical de Wagner e seu correligionário exaltado. Depressa nasceu entre ambos uma certa admiração e amizade. Bakunine e Wagner davam grandes passeios juntos, quando o crespúsculo começava a cobrir de sombras as ruas de Dresden, perigosas para o russo. Inflamavam-se um ao outro com as suas idéias bem-amadas: Revolução e Música. Wagner escreveu o texto de *A Morte de Siegfried*, trocando diariamente idéias sobre ele com Bakunine. Quando Wagner dirigiu novamente a 9.ª sinfonia em 1 de abril de 1849, Bakunine assistiu ao ensaio geral e exclamou na presença daquele: «Tudo, tudo se afundará, nada subsistirá; nem a música nem as outras artes... Só isto jamais se afundará e eternamente subsistirá: a 9.ª sinfonia!»

O simbolismo destas palavras foi incorporado na concepção definitiva de *O Anel do Nibelungo*, que começou a ganhar forma nesta encruzilhada de caminhos. Wagner distribuiu propaganda e dedicou-se a tarefas de consolidação do governo provisório, do qual faziam parte Röckel, Bakunine e Otto Leonhard Heubner. Após o malogro da revolução, os dois últimos e Wagner fugiram para Chemnitz, embora por meios diferentes. Wagner foi o único que se conseguiu refugiar em casa de sua irmã Clara e continuar depois a viagem para Weimar, onde foi ajudado pelo leal Liszt. Um mandato publicado na *Gazzette* de Dresden, em 19 de maio de 1849 — «Wagner tem 37 ou 38 anos, é de estatura média, tem cabelo castanho e usa óculos» —, ordenava a todos os destacamentos de polícia a detenção do ex-mestre de capela da corte. Seguir-se-iam onze anos de exílio total da Alemanha.

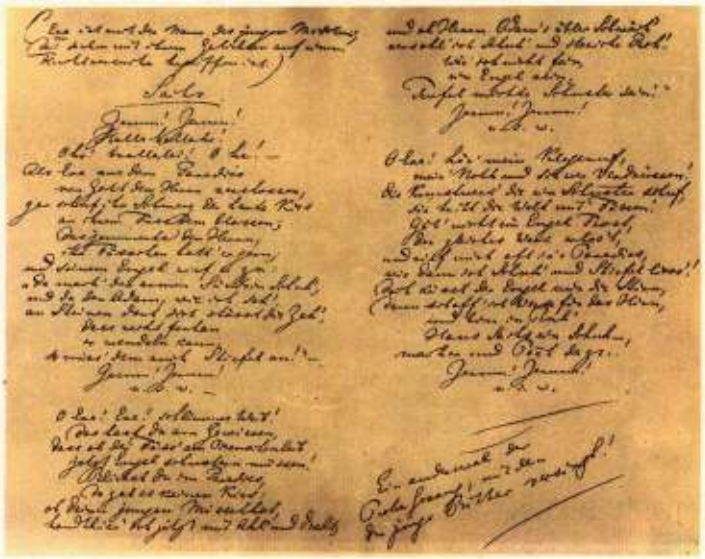
A evolução humana e artística de Wagner ainda sofreu outras influências, como a de Schopenhauer a partir de 1854. O filósofo forneceu fortes fundamentos ao humanismo pessimista do Wagner maduro e velho. No entanto, em 1862, introduziu duas versões das últimas palavras de Brünnhilde na edição que publicou de *O Crespúsculo dos Deuses*. Uma delas, que foi excluída da partitura definitiva por Wagner a considerar reiterativa do ponto de vista da arquitetura dramática da obra, diz o seguinte:

Passou como um sopro a estirpe dos deuses.
Se deixo o mundo novamente sem senhor,
Também revelo ao mundo o tesouro da minha divina [sabedoria:
Nem bens, nem oiro, nem a pompa dos deuses.
Nem palácios, nem domínios, nem a ostentação dos [dominadores.
Nem os enganosos laços de pactos sombrios.
Nem a dura lei de hipócritas costumes...
Deixai que, na dor e na alegria, exista só o amor.

Estas palavras traem o eco das conversas noturnas de Dresden. Por um desses enriquecedores paradoxos da sua personalidade, Wagner anotou musicalmente estes versos em esboço destinado a satisfazer um pedido de Luís II da Baviera. O manuscrito, oferta de Wagner ao rei quando este fez 32 anos, em 25 de agosto de 1876, encontra-se no arquivo de Wahnfried.

«Tristão» em Zurique

Wagner chegou a Zurique em 31 de maio de 1849. A sociedade burguesa e republicana da cidade helvética acolheu-o muito bem e, após uma breve visita a Paris, regressou decidido a criar aí raízes. Minna reuniu-se-lhe, passado pouco tempo, para tentarem recomeçar a vida em comum. Mas os acontecimentos de Dresden tinham deixado marcas na estabilidade do casal. A antiga actriz tornava-se cada vez mais ciumenta e

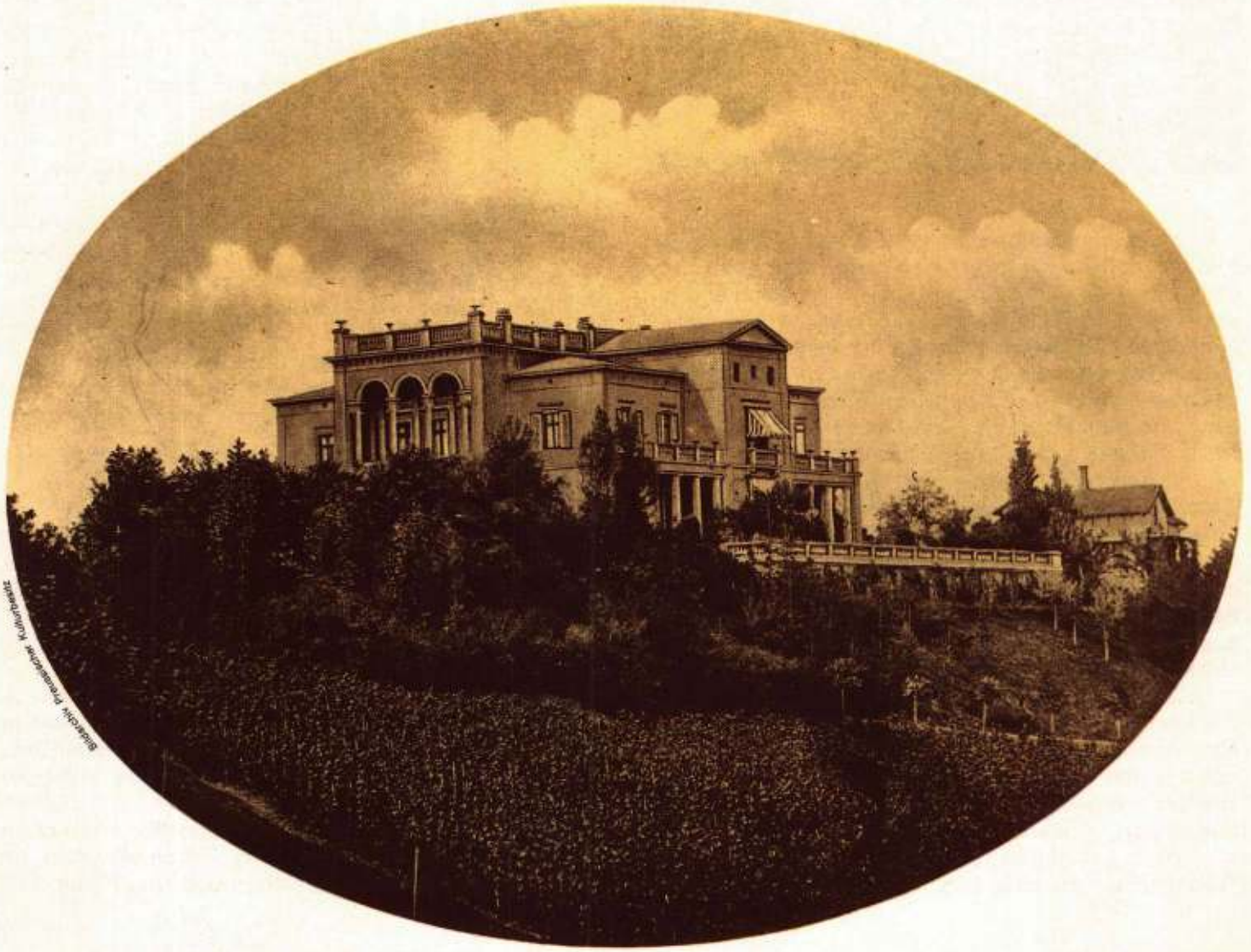


Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Richard Wagner Gedenkstätte, Bayreuth

A íntima amizade entre Richard Wagner e Mathilde Wesendonck foi acompanhada de uma intensa troca de cartas e mensagens. Em cima: texto autógrafo de «A Canção do Sapateiro» de Os Mestres Cantores de Nuremberg, *que o compositor incluiu numa das suas cartas dirigidas a Mathilde.*

Embaixo: mansão dos Wesendonck com a casinha (à direita) que Wagner ocupou. A profunda amizade e identificação espiritual que surgiu entre Mathilde Wesendonck (em cima, à direita) e o compositor serviu de fonte de inspiração a alguns poemas de Tristão e Isolda.



Stadtarchiv Preussisches Kulturbesitz

agreste. A aventura galante de Wagner com Jessie Laussot, jovem esposa de um comerciante de vinhos de Bordéus, na primavera de 1850, não contribuiu de modo algum para aplacar a indignada Minna. É interessante ler em *A Minha Vida* como o flerte se iniciou: «Como o jovem e garboso marido dedicava a maior parte do seu dia aos negócios e a mãe dele não podia participar nas nossas conversas porque era surda, depressa começou a haver entre Jessie e mim uma grande intimidade, graças à coincidência de gostos e idéias.»

A estréia de *Lohengrin*, em Weimar, aumentou o prestígio de Wagner em Zurique. A despeito de ter proposto e conseguido a nomeação do seu jovem discípulo Hans von Bülow como diretor da orquestra da Ópera, Wagner converteu-se na realidade no centro da vida musical e dirigiu numerosos concertos com grande êxito. No fim de 1851, conheceu o jovem casal Wesendonck: Otto era um rico comerciante de sedas; sua esposa, Mathilde, uma mulher bela e sensível. Neste clima de admiração pela sua pessoa, Richard entregou-se à importante tarefa de formular a sua teoria estética — *Ópera e Drama*, *A Obra de Arte do Futuro*, etc. — e completar o poema de *O Anel do Nibelungo*. As suas óperas começavam a ser representadas na Alemanha e nos domínios da Áustria-Hungria. As visitas e viagens a Itália e a França passaram a ser mais freqüentes. Em novembro de 1853, começou a composição de *O Ouro do Reno*. Em 28 de maio de 1854, completou a partitura e, pouco tempo depois, iniciou a de *A Valquíria*. Durante este tempo, leu e estudou *O Mundo como Vontade e Representação*, a obra fundamental de Schopenhauer. Wagner identificou-se plenamente com o pensamento do filósofo de Dantzig. É desta época, e como fruto imediato de tais leituras, que procede o esboço de *Tristão e Isolda*.

Pouco a pouco, a fama de Wagner ultrapassou as fronteiras da Europa Central. Em março de 1855, dirigiu-se a Londres, convidado pela Sociedade Filarmônica, para dirigir a sua temporada de concertos. A visita a Londres coincidiu com a de Berlioz e, como sempre, trouxe-lhe amigos e inimigos. De regresso a Zurique, entrou num período de crescente atividade como compositor, ao mesmo tempo que reduziu o seu trabalho como regente. Acabou *A Valquíria*. Em outubro de 1856, e durante seis semanas, recebeu a visita de Liszt, durante a qual deram a conhecer um ao outro as suas últimas composições — Liszt tinha também terminado as sinfonias *Fausto* e *Dante* — e mantiveram um importante intercâmbio estético. A 23 de novembro, deram um concerto em conjunto em Saint-Gall, tendo cada um dirigido uma parte. Em fevereiro, começou a compor *Siegfried*. Nada fazia prever mudanças próximas na relativa trégua doméstica dos Wagner; mas, em abril de 1857, um acontecimento feliz marcou o princípio da catástrofe.

Otto Wesendonck tinha alugado a Wagner uma casinha, que passaria a designar por «O Asilo», já existente nos terrenos comprados por aquele para construção da luxuosa mansão que, no seu entender, correspondia à sua posição social. Em «O Asilo», Wagner prosseguiu a sua atividade criadora: ali escreveu o poema de *Tristão*. Lá recebeu, em setembro, Hans von Bülow e a sua jovem mulher, Cosima, filha natural de Franz Liszt e da condessa Marie d'Agoult. Wagner contou em *A Minha Vida* que a leitura do 3.º ato emocionou profundamente Mathilde Wesendonck, freqüentadora assídua dos serões musicais de «O Asilo». Com efeito, os Wesendonck tinham ocupado a sua nova mansão algumas semanas antes e aconteceu o que estava disposto pelo destino. Wagner embrenhou-se no clima mórbido do seu poema. Entre ele e Mathilde nasceu uma paixão mística e avassaladora, que reproduzia na vida real o drama de *Tristão e Isolda*. Leituras em comum, cartas com mensagens numa linguagem velada e visitas constantes. Richard musicou cinco poemas de Mathilde. Em dois deles, utilizou temas que, mais tarde, desenvolveria no dueto de amor e no dolente prelúdio — Tristão moribundo — do 3.º ato da sua nova obra. Elevou, assim, Mathilde a colaboradora e musa da sua inspiração musical.

Muito se escreveu sobre esta paixão tão estreitamente ligada à gestação de uma obra incomparável e impossível de repetir. Houve ou não adultério? Mathilde foi a inspiração necessária para que Wagner pudesse escrever a ardente partitura? Eis mais material para alimentar o «caso Wagner». A resposta de Minna foi inequívoca. Viu em Mathilde uma descarada menina-bonita que pretendia seduzir o marido e cortou o mal pela raiz. Interceptou uma carta de Richard para Mathilde e, certa do caminho a seguir, teve uma conversa ingrata com a rival. As conseqüências revelaram-se atrozmente penosas: os Wesendonck partiram para Itália e Minna afastou-se para Brestenberg. Wagner ficou sozinho em «O Asilo», absorvido na composição de *Tristão*. Quando todos regressaram, tornou-se evidente para eles que não era possível voltar à situação anterior. A 17 de agosto de 1858, Minna e Richard abandonaram «O Asilo». Ela dirigiu-se para Dresden e ele para Veneza. Ali, instalado no Palácio Giustiniani, sobre o Grande Canal, continuou trabalhando nos dois últimos atos da obra. A distância ajudou a cicatrizar as feridas. Os Wesendonck perderam seu filho Guido e essa desgraça desviou Mathilde de outras recordações. Wagner visitou-os em Zurique, em junho de 1859: «Embora melancólico, o nosso encontro não foi de modo algum embaraçoso. Fiquei alguns dias em casa dos meus amigos [...], mas tudo aquilo era como o sonho de um sonho. Nada me pareceu real.» *Tristão* aproximava-se da conclusão. Wagner acabou a partitura em Lucerna, em agosto desse ano.

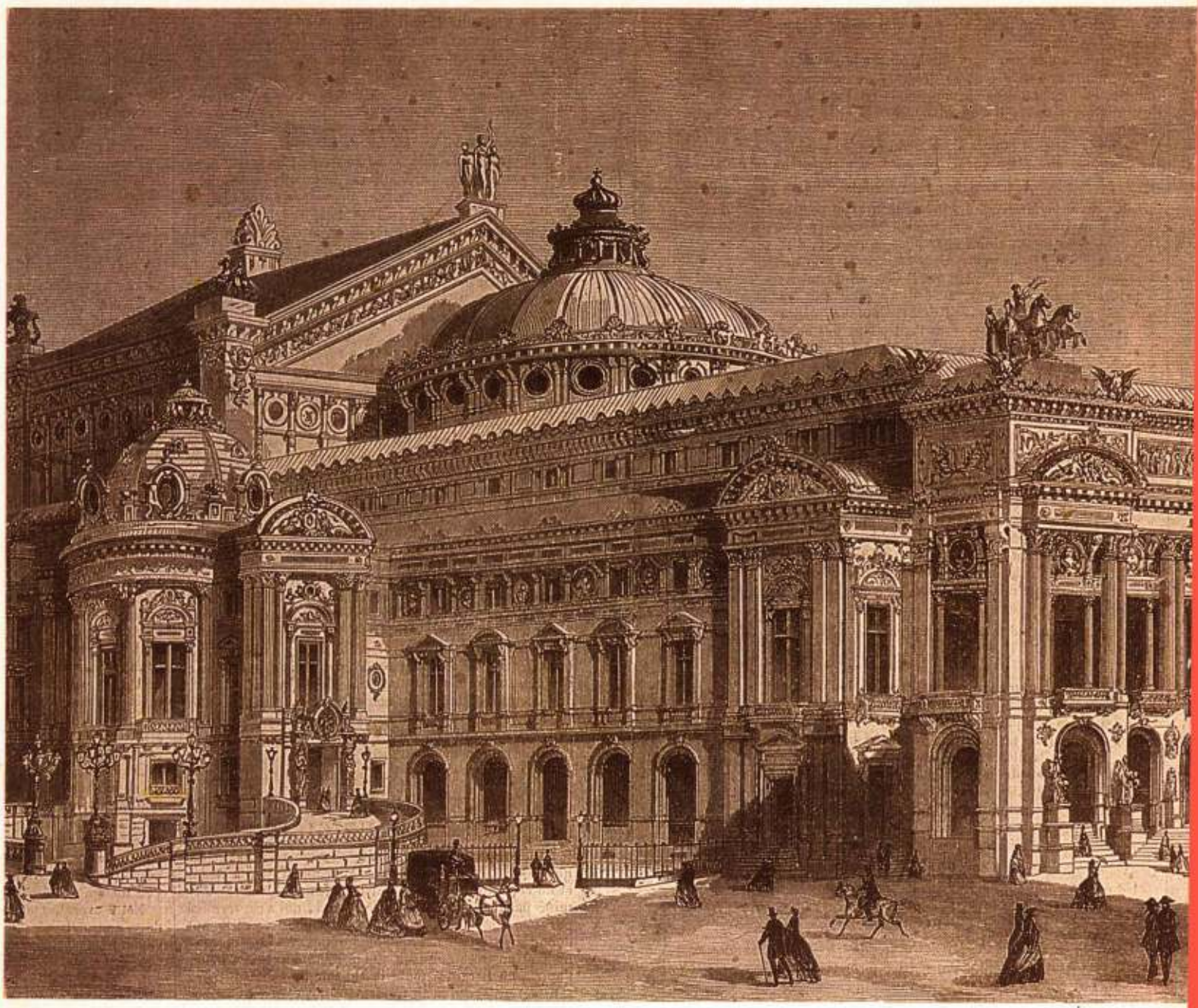
«Tannhäuser» em Paris

Wagner dera a conhecer algumas partes das suas obras nos seus concertos, mas não estreava nenhuma ópera desde 1850. Convencido de que necessitava de outro grande triunfo no teatro, decidiu voltar a atacar Paris. A altura era boa. Rossini havia um tempo que deixara de compor para a cena, a estrela de Meyerbeer começava a empalidecer e Berlioz não conseguia que os seus compatriotas o aclamassem como autor lírico. Paris precisava de um novo rei da Grand'Opéra e Wagner podia muito bem aspirar ao trono.

Para obter fundos, vendeu a Otto Wesendonck os direitos de publicação de *O Anel do Nibelungo*. Uma vez em Paris, instalou-se comodamente na Rua

Newton. Wagner dedicou-se a muitas coisas e fez vários projetos; mas o seu grande objetivo continuava a ser a Grand'Opéra. A fim de se tornar conhecido, investiu muito dinheiro na organização de três concertos com obras suas. Inclusive abriu um salão em sua casa, às quartas-feiras à noite. Entre os freqüentadores assíduos destas noites wagnerianas, podem mencionar-se Villot, conservador do Louvre, Gasperini, um dos primeiros biógrafos do músico, Malwida von Meysenbug, Saint-Saëns e Baudelaire. Como é natural, as dívidas de Wagner aumentaram até se tornarem de novo asfixiantes.

Por fim, a princesa Paulina von Metternich conseguiu que Napoleão III mandasse representar o *Tannhäuser*. Todo o aparelho da Grand'Opéra foi posto à disposição de Wagner. O libreto teve de ser traduzido em francês. Como o público parisiense estava habituado a que houvesse um bailado no 2.º ato, Wagner satisfez, em parte, essa exigência, colocando-o no início do 1.º ato, na cena de Venusberg, que reescreveu e ampliou. A estréia, em 13 constituiu um rotundo desastre, que começara logo quando Wagner não conseguiu que o diretor da orquestra, o incompetente Dietsch, fosse substituído. Depois, a atitude do pequeno mundo musical não era favorável a Wagner e aos seus protetores; o próprio Berlioz, despeitado por ver que a Grand'Opéra recusava a sua ópera *Os Troianos* e aceitava *Tannhäuser*, mostrou-se virulento. Mas o golpe de misericórdia foi dado pelos membros do Jockey-Club, que tinham o hábito de chegar ao teatro depois de jantar, para verem o bailado. Privados do seu espetáculo favorito, acharam que deviam abater a prosápia do orgulhoso teutão que assim os desafiava e decidiram «rebentar» com as representações. Só três puderam realizar-se, e no meio de um escândalo descomunal Wagner retirou a obra e, em 15 de abril, abandonou a brilhante capital que voltara a mostrar-se para ele tão pouco favorável.



Durante os três anos seguintes, Wagner errou de um lado para o outro, sempre perseguido pelos credores. Esteve várias vezes em Viena e Paris, andou por Zurique, Mogúncia, Weimar, Karlsruhe, Munique, Veneza (onde foi convidado pelos Wesendonck), Dresden (obtivera em 1862 uma anistia plena), Berlim (onde visitou os Büllow), Frankfurt, Praga, Budapeste, S. Petersburgo e Moscou. A viagem à Rússia, em março e abril de 1863, resultou proveitosa e os concertos que ali dirigiu alcançaram um grande êxito artístico e financeiro. Nesta época, manteve uma dupla intriga amorosa com Friederika Meyer, atriz em Frankfurt, e com Mathilde Maier, filha de um notário de Mogúncia. Se tivesse conseguido que Minna lhe desse o divórcio, Mathilde teria possivelmente chegado a ser a segunda mulher de Richard. Com a sua habitual auto-indulgência, Wagner comentou assim esse episódio: «Como me faltavam os cuidados femininos, escrevi a Mathilde Maier e pedi-lhe ingenuamente que viesse viver comigo para me tratar das coisas mais indispensáveis. Supunha que ela fosse suficientemente sensata para compreender a minha oferta sem reservas mentais. Sem dúvida, não me enganava; mas não contava com a mãe nem com o círculo burguês que a rodeava.»

Neste ambiente de instabilidade, Wagner escreveu o texto de *Os Mestres Cantores* e principiou a sua composição. *Tannhäuser* e *Lohengrin* continuavam a sua carreira, mas Viena renunciou à estréia de *Tristão* quando o tenor Anders se declarou incapaz de aprender a sua parte depois de setenta e dois ensaios. Wagner necessitava cada vez mais de dinheiro, porque estava separado de fato de Minna e tinha de manter a casa desta em Dresden. Em março de 1864, a situação econômica de Wagner em Viena tornou-se insustentável. O projeto de uma nova excursão pela Rússia havia-se malogrado. De percalço em percalço, chegou a Stuttgart. Na manhã de 3 de maio, recebeu no Hotel Marquadt a visita de Franz Seraph von Pfistermeister, secretário do gabinete do rei Luís II da Baviera. O jovem monarca chamava Wagner para junto de si, a fim de poder dedicar-se à sua obra sem preocupações materiais. O encontro ocorreu no dia seguinte, em Munique. O rei abraçou o artista. Este escreveu à sua amiga Eliza Wille: «O rei ama-me com todo o ardor e a paixão do primeiro amor.»

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Depois dos êxitos obtidos na Alemanha e na Suíça, Wagner decidiu, em 1859, tentar de novo a sorte na capital francesa (à esquerda, o Teatro da Ópera, segundo Fichot). A fim de se tornar conhecido, financiou três concertos com obras suas e, ao mesmo tempo, abriu um salão na sua casa da Rua Newton, onde acorriam figuras notáveis do mundo parisiense. Graças à princesa Paulina von Metternich, conseguiu levar à cena na Ópera o seu Tannhäuser, *cujo tema tinha sido tratado por vários poetas românticos (em cima, capa da paródia de D. Kalisch). A estréia realizou-se, ao cabo de muitos e dispendiosos ensaios, em 13 de março de 1861. O seu fracasso enterrou de novo as esperanças de Wagner, que abandonou o país.*

De Munique a Tribschen

Luís II subira ao trono da Baviera a 10 de março de 1864. Tinha 19 anos e pertencia à família Wittelsbach, com antecedentes de extravagância e loucura. Seu avô, Luís I, tivera de abdicar, em 1848, em conseqüência das suas relações com uma aventureira internacional (entre os seus *affaires*, conta-se um passageiro com Franz Liszt) de origem irlandesa, Marie Gilbert, que se tornou famosa como sendo a espanhola Lola Montez. Luís II assistira a uma representação de *Lohengrin* em 1861. Desde então, «devorou» os escritos de Wagner e todas as informações que pôde obter a seu respeito. Leu o prólogo da edição do poema de *O Anel do Nibelungo* que Wagner escreveu em 1862 e em que o autor se perguntava onde encontraria o príncipe disposto a tornar realidade os seus sonhos de reformar a ópera. O jovem Luís prometeu a si próprio chegar a ser esse príncipe e uma das suas primeiras decisões como rei foi ordenar que procurassem o erradio compositor.

Wagner foi instalado numa cômoda casa de campo junto do lago Starnberg, perto do palácio real. O músico visitava o monarca três ou quatro vezes por dia a fim de lhe expor os seus projetos. O rei pagou-lhe as dívidas e comprou os direitos de *O Anel*. Wagner apresentou imediatamente o seu programa de ação: «Para 1865, *Tristão* e *Os Mestres Cantores*. Em 1866, uma revisão de *Tannhäuser*. Para 1867 e 1868, o ciclo de *O Anel do Nibelungo*. Em 1869-1870, *Os Vencedores*. Em 1870-1871, *Parzival* (com esta grafia). O ano de 1873 seria o de 'a minha feliz morte'». O arquiteto Gottfried Semper, amigo de Wagner e antigo engenheiro das barricadas de Dresden, foi encarregado de construir um teatro nas margens do rio Isar.

Começou, então, uma dupla intriga. Wagner, que mudara para Munique, pediu aos Bülow que fossem

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

viver com ele. Necessitava de Hans para que se encarregasse da preparação musical do seu ambicioso programa. Quanto a Cosima, os acontecimentos seguiram um rumo muito especial. A jovem — 26 anos — chegou a Munique com as duas filhas em 29 de junho de 1864. Não hesitou. Entre manter as aparências do seu infeliz casamento com Bülow e consagrar-se a Wagner de corpo e alma, escolheu a última hipótese. Em abril de 1865, nasceu Isolda; em 1867, veio ao mundo Eva e, em 1869, Siegfried. Minna faleceu em janeiro de 1866. Com este acontecimento ficaram abertas as portas para a normalização das relações entre Cosima e Richard. O infeliz Bülow — traído pela mulher e pelo deus da sua vida — opôs resistência. Franz Liszt afastou-se do casal, que contraiu matrimônio em Lucerna, em 25 de agosto de 1870.

A outra intriga desenvolveu-se na corte. A rainha mãe detestava Wagner e encontrou um aliado no chefe do governo, Ludwig von der Pfordten, que fora ministro da Educação do reino da Saxônia, em 1848. Na monárquica e católica Baviera, Wagner era o republicano e protestante saxão, o anjo mau do incauto e inexperiente rei. Para mais, o caráter altivo e a vida dispendiosa de Wagner não lhe granjearam, certamente, simpatias. Das salas do palácio às tabernas, o músico passou a ser conhecido pela alcunha de «Lolus». O grande êxito da estréia de *Tristão*, em 10 de junho de 1865, não conseguiu retardar o inevitável. À intriga juntava-se o escândalo da vida privada de Wagner, a quem acusavam de pedir a demissão de dois membros

Em cima: quadro de Kurt Roszynsky que representa Richard Wagner e Luís II da Baviera. A profunda admiração que o monarca nutria pelo compositor levou-o a instalá-lo numa magnífica casa de campo, perto do palácio real, aonde Wagner se deslocava três ou quatro vezes por dia, a fim de expor ao rei os seus projetos e falar longamente de música.

Richard Wagner foi objeto de numerosas caricaturas. Embaixo: caricatura publicada em Munique que representa o compositor e Cosima na Maximilianstrasse, depois de terem assistido a uma representação de Tristão e Isolda. *Segue-os Hans von Bülow, marido de Cosima, que leva debaixo do braço a partitura da obra.*

Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

À direita: retrato de Cosima Liszt, filha natural do compositor Franz Liszt e da condessa Marie d'Agoult. Casada com o famoso diretor de orquestra Hans von Bülow (embaixo, à esquerda), Cosima contraiu — depois de conseguir a anulação do primeiro enlace — segundas núpcias com Richard Wagner, em 25 de agosto de 1870. Esta união foi precedida por vários anos de relações extraconjugais e pelo nascimento de três filhos: Isolda (1865), Eva (1867) e Siegfried (1869). Embaixo, à direita: Wagner com a sua segunda filha, Eva, nos braços.

Richard Wagner Museum, Bayreuth

Richard Wagner Gedenkstätte, Bayreuth

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

do governo. Em dezembro, von der Pfordten dirigiu uma carta ao rei, avisando-o de que tinha de escolher entre o amor e o respeito do seu povo e a amizade de Wagner. Este abandonou Munique em 10 de dezembro.

Wagner alugou uma agradável casa de campo em Tribschen, perto de Lucerna, em abril de 1866. Até à mudança para Bayreuth, ali viveu possivelmente os anos mais felizes da sua vida, vendo nascer os seus dois últimos filhos e inteiramente dedicado à composição de *Os Mestres Cantores*, de *Siegfried* (retomado no 2.º ato, após uma interrupção de mais de dez anos) e de *O Crepúsculo dos Deuses*. A 21 de junho de 1868, deu-se a estréia de *Os Mestres Cantores*, em Munique. Foi um acontecimento musical, social e crítico. Wagner recebeu as ovações do camarote real. Ganhou também a admiração de um jovem filósofo, Friedrich Nietzsche.

Mas Munique afastava-se definitivamente. Wagner

Em 1865, Wagner, vítima das intrigas dos seus difamadores, abandonou a cidade de Munique. Dirigiu-se para Tribschen (à direita, casa onde o músico se instalou), pequena aldeia perto de Lucerna. Entre abril de 1866 e abril de 1872, viveu ali os anos mais tranqüilos e felizes da sua vida, vendo nascer os seus dois últimos filhos e inteiramente dedicado à composição. Embaixo: Richard Wagner na sua casa de Bayreuth, quadro de Beckmann (1882), que representa, da esquerda para a direita, Cosima, Wagner, Liszt e von Wolzogen.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Na página seguinte, fachada principal da casa neoclássica que Wagner mandou construir em Bayreuth e cujo custo foi suportado por Luís II da Baviera. Sobre a porta pode ler-se o nome dado à casa: «Wahnfried», cuja tradução é «Paz da Ilusão».

desautorizou as estréias, ordenadas pessoalmente pelo rei, de *O Ouro do Reno* (22 de setembro de 1869) e de *A Valquíria* (26 de junho de 1870). Cosima alimentava a esperança de que Wagner conseguisse o seu próprio teatro. O deflagrar da guerra franco-prussiana e a sua principal conseqüência, a proclamação do Império Alemão, favoreciam um ambiente próprio a aventuras de exaltação germânica. No Natal de 1870, o penúltimo de Wagner em Tribschen, este surpreendeu Cosima com a execução — preparada em segredo — de uma «música da escada» (o reduzido grupo de executantes instalou-se na escada interior da casa), que depois se tornaria conhecida por *Idílio de Siegfried*. A primorosa composição foi inspirada no nascimento de seu filho Siegfried, a quem familiarmente chamavam «Fidi». À volta de uma canção de embalar muito popular, Wagner reuniu os temas da ópera homônima, que expressam a plenitude do amor de Brünnhilde e Siegfried e o caráter inocente e jovial do rapaz. Este material heróico apresenta-se aqui com um caráter infantil, recolhido sobre si mesmo, e dá origem a um discurso sereno e poético que desvenda a esperança no projeto de vida latente na criança adormecida. É possível que nunca a linguagem abstrata da música tenha tido o fim de expressar tanta gratidão a uma mulher e tanto amor a um filho. Terminava assim a fase de Tribschen e anunciava-se a paz das ilusões de Bayreuth.

Wagner em Bayreuth

Com os anos e as decepções, aumentou a aversão de Wagner pelas grandes cidades, dominadas por interesses mercantis e industriais e pela política e os políticos. O antigo revolucionário de Dresden tinha chegado a comemorar a constituição do Império Alemão. De qualquer maneira, o seu espírito de vingança contra Paris, onde fora vexado em dois momentos importantes da sua vida, não passa de um ornamento subjetivo na corrente geral: a unidade dos territórios alemães era sentida por quase todos os teutões desde Fichte e inclusive antes, como uma urgente necessidade política, social, econômica e até histórica.

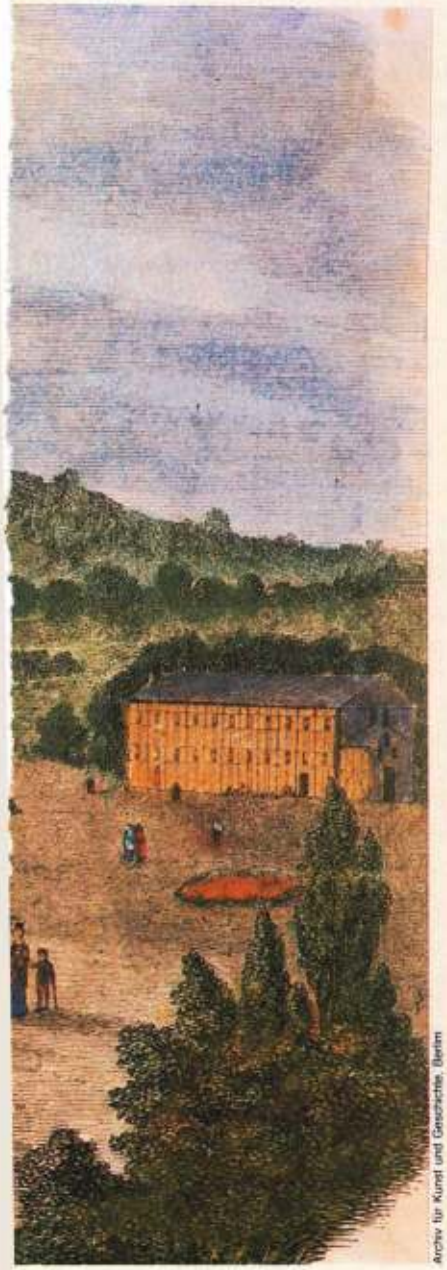
Mas Wagner compreendeu imediatamente que nada podia esperar de Berlim e de Bismarck. Poucos anos antes, no fim da sua ópera mais claramente nacionalista, *Os Mestres Cantores*, dera a entender para que lado se inclinava na dicotomia política-arte: «Se o Sacro Império Romano-Germânico passou como um sopro, sempre vos ficará a Sagrada Arte Alemã.» Assim, a velha idéia de construir um teatro provisório para interpretar o ciclo de «Os Nibelungos» começou a concretizar-se na visão do festival da «sagrada arte» numa cidade pequena e tranqüila. A partir de 1870, Wagner dividiu a sua vontade indômita e a sua poderosa capacidade de trabalho entre estes quatro ideais: concluir *O Anel do Nibelungo*; conseguir o seu teatro para festivais; possuir um pedaço de terra e um lar próprio; asssegurar o bem-estar econômico da sua jovem mulher e dos seus três filhos quando ele lhes faltasse definitivamente. Às suas doenças e padecimentos crônicos — erisipela recorrente, nevralgias, perturbações gástricas, dupla hérnia inguinal — juntou-se um processo cardíaco com ataques cada vez mais violentos e dolorosos. O diário de Cosima fala das inquietações e preocupações de Wagner nestes anos, das suas leituras

Arquivo Salvat

e das suas despedidas. Richard começava a preparar-se para a imortalidade entre os homens.

Em Bayreuth, lançou definitivamente âncora o barco de *O Holandês Errante*. Luís II custeou a construção de Wahnfried, a «vila» neoclássica e severa no exterior, suntuosa e confortável no interior, que foi o primeiro e único lar a que Wagner pôde chamar seu. Com este nome críptico, o seu dono quis comunicar ao mundo que, naquele cantinho da Francônia, tinha encontrado repouso para a sua longa peregrinação e para as suas loucas ilusões. Tannhäuser, Lohengrin, Tristão, Wotan e Amfortas renderam ali preito a Hans Sachs. Em Wahnfried, constituiu-se também a «chancelaria dos nibelungos», o grupo dos colaboradores mais diretos. Houve momentos de profundo desânimo. Com as paredes do seu teatro convertido em «refúgio de corujas», Wagner chegou a acalentar a idéia de emigrar para o Brasil ou para os Estados Unidos. Em plena bancarrota, salvou-o de novo o cada vez mais maníaco e esotérico Luís II, embora convenha chamar a atenção para o fato de Wagner e os seus descendentes terem devolvido religiosamente o capital e juros do crédito que o reino da Baviera lhe concedeu *in extremis*.

A inauguração da Festspielhaus, com a estréia completa da Tetralogia, parecia preencher as aspirações sociais de Wagner, como resume muito expressivamente esta confissão franca do imperador Guilherme I: «Nunca acreditei que chegasses a consegui-lo.» Tudo quanto este triunfo de Wagner significava contribuiu para o afastamento de Nietzsche. Todavia, Wagner não ficou satisfeito com o resultado artístico. O «pedido-ordem» que dirigiu à sua velha amiga Malvida von Meysenbug, durante uma das representações, revela o seu estado de espírito contraditório: «Não olhe demasiado para o palco; concentre-se na música!» Dispôs-se imediatamente a melhorar a produção da sua obra gigantesca, mas o déficit tornou a revisão impossível. Um astuto empresário judeu, Angelo Neumann, adquiriu os cenários e conseguiu autorização para apresentar *O Anel* nos teatros de ópera em moda. O próprio Wagner partiu em busca de dinheiro. Em 1877, dirigiu oito concertos em Londres com um ex-



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Museu de Bayreuth/Arquivo Salvat

Em 13 de agosto de 1876, realizou-se a inauguração do Festpielhaus em Bayreuth (em cima, à esquerda, segundo gravura de Santer) com a estréia completa da tetralogia de O Anel do Nibelungo.

Com ela, Richard Wagner (em cima, à direita, retrato de Lenbach) pôde, finalmente, aos 60 anos, ver realizado o sonho da sua vida: dispor de um teatro para as suas obras serem representadas.

traordinário êxito artístico, embora do ponto de vista financeiro constituíssem outra decepção.

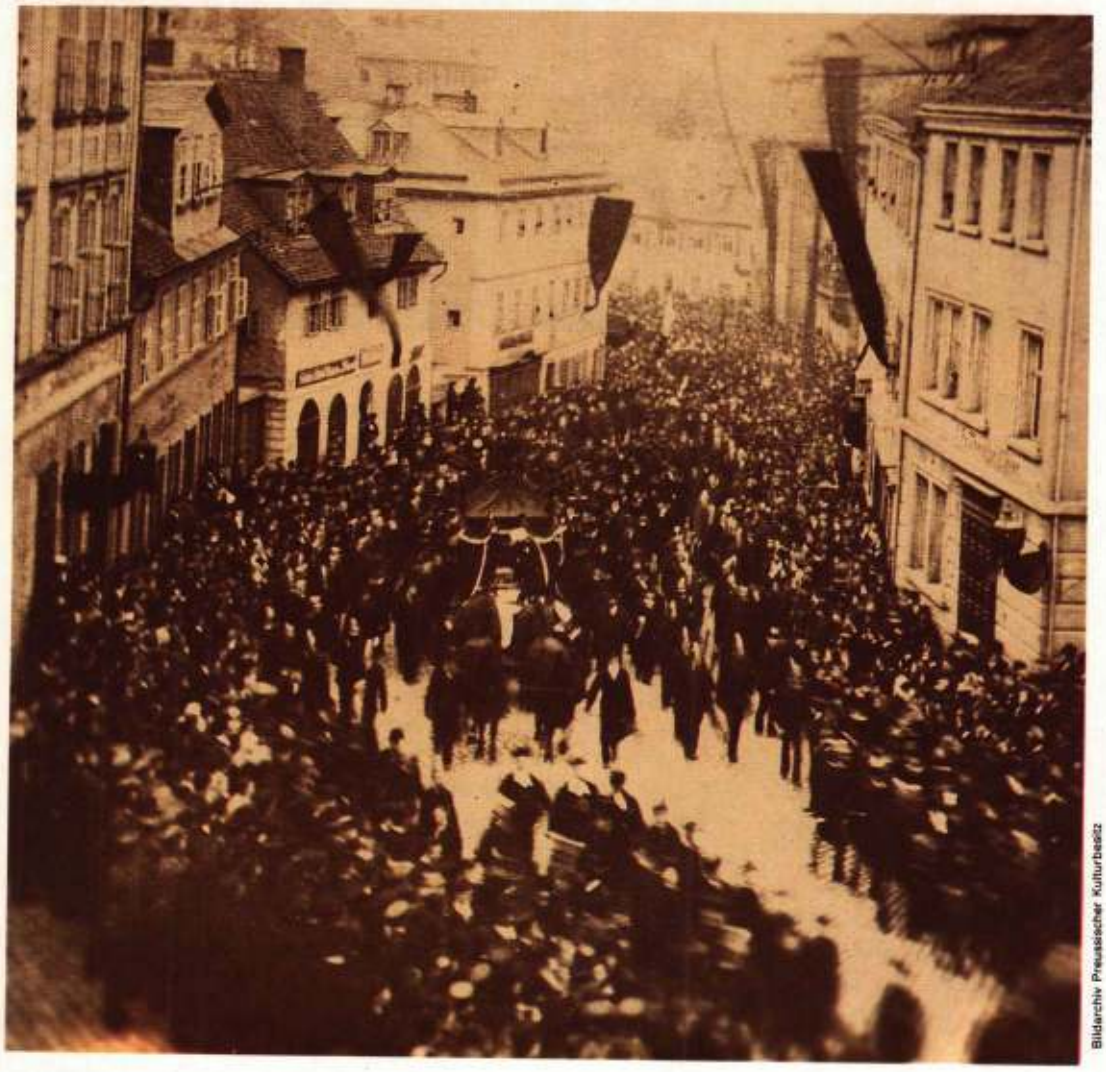
As digressões da companhia de Angelo Neumann, os direitos de autor e a fama crescente de Wagner começaram a tornar possível a estréia de *Parsifal*. A obra foi concluída em Palermo, em 13 de Janeiro de 1882. A expectativa era enorme. O editor Schott adquiriu os direitos de publicação por 100.000 marcos. A estréia efetuou-se em Bayreuth, em 26 de julho de 1882, sob a direção do judeu Hermann Levi, apesar das intrigas que tentaram impedi-lo. A ela não assistiram alguns dos antigos incondicionais: Bulöw, Luís II, Nietzsche. Mas, em compensação, esteve presente Franz Liszt, que se reconciliara com Richard e Cosima. Uma multidão de artistas e intelectuais realizou também uma enfadonha viagem à distante cidade da Francônia. A nota azeda de Rodin, «*Parsifal* é uma má missa», ou as sinuosas críticas de Hanslick e de outros comentaristas não impediram o êxito nem o clima místico destas jornadas. No decorrer do 3.º ato, durante a última representação, em 29 de agosto, Wagner entrou no fosso da orquestra e tirou a batuta das mãos de Levi para dirigir ele próprio a última cena. Embora as ovações fossem estrondosas, o músico não subiu ao palco para as receber, mas permaneceu no fosso, trocando comentários e gracejos com os músicos. Depois, agradeceu ao resto do elenco a sua colaboração. Os resultados econômicos permitiam prever a reabertura das portas do Festival em 1883, a fim de oferecer ao mundo vinte representações de *Parsifal*. Wagner partiu com a família para Itália, em meados de setembro. Nesta viagem sem regresso, um homem do Norte respondia ao encontro definitivo com o Sul.

«A gôndola lúgubre»

Tal como Goethe e muitos alemães, Wagner foi um apaixonado pela Grécia e pela Itália, embora nunca chegasse a visitar a pátria de Ésquilo. Pelo contrário, desde a sua estada em Veneza em 1858, durante a qual trabalhou em *Tristão*, intensificou as suas visitas e temporadas de inverno na terra de Verdi. O seu último destino levou-o de novo a Veneza. Aqui alugou o primeiro andar do Palácio Vendramin, ao pé do Grande Canal. Franz Liszt reuniu-se-lhe pouco depois.

Os últimos meses da vida de Wagner decorreram sossegadamente. Foi tratado com especial atenção pelas autoridades venezianas, que promoveram, em sua homenagem, a execução da sua juvenil sinfonia em dó maior, no Teatro La Fenice. Este reencontro com as suas origens fê-lo pensar na possibilidade de compor uma nova sinfonia. Mas a sua viagem humana terminara. A imagem do Wagner veneziano desse inverno é a de um velho que freqüentava as tertúlias nos cafés e se sentava em frente de São Marcos para sentir o calor de um sol amável e doce. Liszt mostrou-se mais ativo. Compôs uma inquietante partitura premonitória, *A Gôndola Lúgubre*, inspirada na trasladação em gôndola dos restos mortais dos venezianos falecidos. Lizst partiu a 13 de janeiro de 1883. A 12 de fevereiro, o pintor russo Paul von Joukowski fez o último esboço de Wagner. Um pouco indisposto, Richard ficou no seu gabinete na manhã do fatídico 13 de fevereiro. Iniciara um ensaio, *Acerca do Feminino no Masculino*. O ataque sobreveio-lhe quando acabava de escrever esta frase: «Não obstante, o processo de emancipação da mulher produz-se só em circunstâncias de convulsões estáticas: amor, tragédia...»

A 16 de fevereiro, começou o regresso a Bayreuth. Na «gôndola lúgubre», o cadáver chegou à estação de trem, acompanhado por uma Cosima desesperada. Quando dera à luz a segunda filha de Wagner, Eva, Bulöw dissera-lhe em francês, língua materna de Cosima: «Irmã, eu perdôo»; Cosima respondera: «Não há que perdoar, mas sim que compreender.» Desta vez, o telegrama de Bulöw dizia, igualmente em francês: «Irmã, há que viver.» Em 18 de fevereiro, procedeu-se à imunação, à qual assistiram membros dos Patronatos Wagner, as forças vivas de Bayreuth, uma representação do rei Luís, amigos e colaboradores. O cadáver foi enterrado nas traseiras de Wahnfried, quase junto ao jardim real. A pedra não tem qualquer inscrição. Forma um túmulo simples, rodeado de hera. Tílias e arbustos dão ao local sombra, silêncio e aroma. Todos os anos, quando se inicia o Festival, o coro canta diante da sepultura a sua homenagem de consolação e esperança. Pois nesse espaço estático, segundo as palavras de Gurnemanz, «vive hoje o seu dia de inocência a natureza redimida do pecado».



Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Na terça-feira, 13 de fevereiro de 1883, pelas 2 horas da tarde, Richard Wagner morreu repentinamente em Veneza, com 69 anos de idade. Três dias depois, à mesma hora em que o compositor deixara de existir, saía do Palácio Vendramin — residência de Wagner em Veneza — um féretro ornamentado com cabeças de leão. O cadáver chegou na «gôndola lúgubre» à estação de trem. Cosima, a pé e de luto, seguia o cortejo fúnebre. Depois, começou a viagem do corpo sem vida pela Itália e a Alemanha. Delegações e pessoas com coroas esperavam a passagem do trem em todas as estações. Era já noite escura do dia 17 quando o trem chegou a Bayreuth. A cidade em peso esperava o cortejo fúnebre. No dia seguinte, celebraram-se as exéquias (à esquerda), com discursos dos vereadores, bandeiras a meia-haste e lampadários cobertos de gazes pretas. O féretro foi sepultado, depois de ter percorrido toda a cidade, numa cova nas traseiras de Wahnfried, quase junto do jardim real. Liszt, que se encontrava em Budapeste, não pôde assistir ao enterro.

Capítulo 4

A «obra de arte total»

Disse-se e repetiu-se que Wagner foi um sinfonista a quem aconteceu escrever óperas. A tese, bastante infeliz, pretende basear-se na extraordinária importância que Wagner concedeu à orquestra e no tratamento instrumental que deu à voz humana, especialmente nas suas obras da maturidade. Chegou mesmo a afirmar-se que a tetralogia de *O Anel do Nibelungo* é, na realidade, uma gigantesca sinfonia, em que cada ópera corresponde a um dos quatro andamentos: *O Ouro do Reno* seria o *moderato* inicial, expositivo; *A Valquíria*, o lírico *adagio*; *Siegfried*, o brilhante *scherzo*; e *O Crepúsculo dos Deuses*, o grande *finale* com coros.

Por outro lado, há quem sustente a antítese de que Wagner foi apenas um compositor de óperas especializado. A prova irrefutável desta teoria seria o fato de, abstraindo de duas ou três produções isoladas, o compositor não ter escrito obras de grande interesse no campo sinfônico, de câmara, vocal ou instrumental.

É, certamente, fácil propor uma síntese. Devido ao ambiente teatral em que viveu na infância, Wagner cedo quis ser dramaturgo e, quase simultaneamente, intuiu que os seus dramas deveriam ter música composta por ele. Em Wagner, há que falar, portanto, no dramaturgo-músico, uma espécie extremamente rara. A inspiração dramática nascia nele englobando os processos literários e os musicais. Os seus libretos contêm já o esquema rítmico e até o esboço melódico que a música seguirá. Daí que os dramas de Wagner não funcionem como algo completo ou fechado. São peças de um todo diferente e superior. Por isso, apreciá-los sob o ponto de vista exclusivamente literário conduz a resultados radicalmente errôneos: desse modo, um músico genial teria engrandecido textos literários pobres, afastadíssimos não só dos de Ésquilo, Shakespeare ou Goethe, mas também dos de qualquer autor teatral medianamente experiente.

A música também não pode ser separada do seu suporte dramático. Devido à sua qualidade sinfônica, interpretaram-se e continuam constantemente a interpretar-se nas salas de concertos prelúdios, aberturas e outras partes. Os resultados podem chegar a ser muito brilhantes. Mas, assim executadas, estas obras carecem de referências, de ressonâncias, de funcionalidade artística e não resistem à comparação com as grandes obras do verdadeiro repertório sinfônico. Convém, pois, insistir na natureza estética de Wagner como uma natureza essencialmente dramática. E se a extraordinária fantasia e capacidade plástica do músico são responsáveis pelo lugar de exceção que ocupa na história da música, estas qualidades só brilham em todo o seu esplendor quando aplicadas aos próprios temas dramáticos. A divisão artificial dos gêneros e a falta de cultura musical da maioria dos intelectuais de letras são responsáveis pelo fato de a obra dramático-musical de Wagner não ser habitualmente estudada como uma das mais importantes da história do teatro. Este é um dos seus legítimos lares e é dele que irradia hoje parte da inquietante e crescente atração que ele exerce.

Toda a produção musical não dramática de Wagner pode ser classificada num capítulo de exercícios ou de obras de circunstância. Na juventude, tentou a sorte em quase todos os gêneros. As obras desse período, incluindo a sinfonia em dó maior, não apresentam excepcionais qualidades quer harmônicas quer melódicas, embora revelem um conhecimento suficiente da forma. Tecnicamente — deixando de lado outras considerações — Wagner chegou a ser o primeiro músico do seu tempo e só Berlioz pode resistir neste campo, e até certo ponto, à comparação com o mago de Bayreuth. Wagner amadureceu musicalmente ao desenvolver o seu poderoso instinto dra-

Wagner (embaixo, segundo retrato de Richard Eichstädt) quis atingir com as suas óperas a «obra de arte total», unificando os elementos literários e musicais.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

mático. Aos 20 anos de idade pode escrever-se uma ópera como *As Fadas*, mas não é viável tentar *O Anel do Nibelungo*.

Depois dos exercícios musicais do seu primeiro período, Wagner só se afastou das suas grandes produções dramáticas para compor obras de circunstância. As quatro de maior valor são a cantata *A Ceia dos Apóstolos*, escrita para Dresden, em cumprimento dos seus deveres de *Kapellmeister; Uma Abertura para o «Fausto»*, de Goethe, talvez a única composição importante de Wagner que poderia também ser considerada atípica; o ciclo de canções sobre poemas de Mathilde Wesendonck, e o *Idílio de Siegfried*. Nada tem de surpreendente que estas composições tenham origem em textos literários ou em vivências subjetivas. O resto é formado por modestas «folhas de álbum» para obsequiar uma ou outra amizade feminina e as três marchas. Destas, só a dedicada a Luís II tem interesse musical. A composta para o centenário da Declaração de Independência dos Estados Unidos da América mereceu o seguinte comentário da parte do seu criador: «O melhor da marcha são os 5000 dólares que me pagaram por ela.» *O Catecismo das Crianças,* dedicado a Cosima, não é mais do que uma encantadora saudação familiar. A angustiante e moribunda *Elegia* em lá maior é um esboço que não chega a quinze compassos. Wagner sentiu, por fim, o desejo ardente de escrever uma sinfonia, mas não chegou a apontar esquemas ou anotações. No crepúsculo do dia 12 de fevereiro de 1883, poucas horas antes da sua morte, tocou ao piano o canto das filhas do Reno. Era esse o seu mundo e esse derradeiro olhar para as criaturas da sua própria dramaturgia constitui o último gesto de fidelidade de Wagner a si mesmo.

Elementos da «obra de arte total»

Conhecedor das suas possibilidades e do seu valor — Wagner teve uma consciência exata da sua genialidade —, o veemente autor de *Rienzi* sonhou com a utopia da *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Em *Uma Peregrinação a Beethoven* aparece já esboçado o ideário estético que Wagner iria depois expor pormenorizadamente nos ensaios escritos cerca de 1850 e, em especial, em *Ópera e Drama*. Para Wagner, a unidade das artes conseguida na tragédia grega rompeu-se para que a literatura e a música se especializassem como meios separados de expressão artística. O expoente máximo do desenvolvimento dramático foi Shakespeare; do musical, Beethoven. No último andamento da 9.ª sinfonia, ao incorporar a voz humana, Beethoven realizou uma tentativa que seria decisiva para refazer a primitiva união das artes. Wagner considerou-se continuador desse propósito, que daria os seus frutos no campo do drama musical.

Os elementos da «obra de arte total», variados e heterogêneos, contribuirão para a conquista da nova unidade. O primeiro desses elementos é o tema ou assunto dramático. Wagner decidiu retirá-lo da mitologia, da lenda e da literatura épica. Afastava-se, assim, de referências históricas e conseguia uma ampla perspectiva poética e psicológica para as suas criaturas de ficção, até as converter em arquétipos.

Outro elemento é o texto. Ao que já dissemos sobre ele há que acrescentar que a função do texto dramático wagneriano procura definir as situações e fornecer os dados concretos da ação. Embora reconheçamos neles sinais e gestos comuns, como o uso um pouco excesivo da aliteração, os libretos de Wagner são muito diferentes entre si. Por exemplo, *Parsifal* é profundamente distinto de *O Anel do Nibelungo,* o mesmo se podendo dizer de *Tristão* em relação a *Os Mestres Cantores*. Esta diversidade é exigida pela atmosfera musical específica de cada ópera e revela o excepcional domínio a que Wagner chegou na combinação dos seus meios expressivos, sumamente maleáveis.

O terceiro elemento é a orquestra. Wagner pensou sempre a sua música em termos orquestrais, em função do timbre e do colorido das diferentes famílias de instrumentos. Quando se toca ou ouve uma redução para piano de qualquer das suas partituras dramáticas, espantam-nos a sua secura e pobreza expressivas. A causa desta «quebra» reside nas estreitas relações entre a orquestra wagneriana e o material dramático. Wagner estruturou a sua música dramática mediante a utilização recorrente do *leitmotiv* ou motivo condutor, que consiste num pequeno desenho rítmico ou melódico que caracteriza personagens, paixões, estados emotivos ou psicológicos e outros elementos importantes da ação. Invariáveis no seu núcleo, estes motivos condutores são submetidos a numerosas mudanças de *tempo,* de intensidade, de tonalidade e de timbre e cor instrumental.

Wagner considerou-os imagens poético-musicais e não lhes atribuiu qualquer designação. A etiqueta — que tanto incomoda muitos wagnerianos — foi sugerida em 1878 por Hans von Wolzogen. Numa análise superficial ou mal intencionada, os motivos condutores podem parecer tiques de mau músico ou cartões de visita: cada vez que cai uma personagem de *O Anel do Nibelungo*, ouve-se o motivo da «Maldição de Alberich»; quando Siegfried conta as suas aventuras, ouve-se por várias vezes, sem dúvida, o seu toque de trompa; quando Isolda ordena a Brangäne que prepare o filtro da morte, a orquestra desenha o agoirento tema que associamos à beberagem, e assim sucessivamente.

Mas, se se chegar a conhecer em profundidade o jogo destas células, variadíssimas e furta-cores, e com elas se construir o elevado edifício poético visado pelo autor, revelar-se-ão as infinitas ressonâncias da dramaturgia wagneriana, os seus múltiplos níveis de leitura. Além disso, esta técnica exigiu que o desenvolvimento do drama de Wagner abandonasse as formas clássicas, baseadas no desenvolvimento temático e nas variações, e que superasse a tradicional divisão da ópera em números: recitativo e ária, dueto, terceto, cavatina, final, etc. Wagner chamou ao seu desenvolvimento «melodia infinita», ou seja, um discurso musical movido sempre pela idéia dramática e sua transcendência e que, por conseguinte, só tem como princípio e fim aqueles que as sucessivas cenas, encadeadas sem solução de continuidade, determinam. Em resumo, Wagner substituiu a variação clássica ou estritamente musical pela variação psicológica ou expressiva. E substitui também as formas tradicionais por uma poderosa estrutura, que Alfred Lorenz explicou como «forma arco» no seu tratado *O Segredo da Forma em Wagner*.

A voz humana ocupa o quarto lugar nesta classificação superficial. A sua importância é, obviamente, capital em todo o teatro cantado e Wagner não a reduziu. O que fez foi dominar a tirania dos cantores na ópera italiana e incorporar a voz entre os elementos chamados a dar forma ao drama musical. Sem renunciar a atingir notas altas e graves, preocupou-se sobretudo com o centro da voz. O tenor e o barítono-baixo heróicos e o soprano dramático são, sem dúvida, os tipos de voz que mais se associam à imaginária wagneriana. A potência da sua orquestra e a duração das partituras exigem, de imediato, vozes bem feitas e resistentes em cada corda; mas não é condição indispensável um grande volume. Wagner teve como modelo vocal Wilhelmine Schröder-Devrient, que não possuía uma voz excepcional mas, sim, um grande talento dramático. Disse-se, por isso, que em Wagner não há verdadeiro canto, mas antes declamação. Também se acusou a sua escrita de ser prejudicial aos cantores. As dificuldades de Anders com a personagem de Tristão, em Viena, e o falecimento do magnífico tenor Ludwig Schnorr von Carosfeld poucas semanas depois de ter interpretado esse papel na estréia em Munique — constipou-se durante uma representação e contraiu uma pneumonia — deram origem a essa lenda. Na verdade, a interpretação das grandes personagens de Wagner exige uma escola depurada, qualidades vocais adequadas e uma excelente formação musical.

Em quinto lugar, com o termo «cena» como denominador comum, há que prestar grande atenção a todos os elementos — cenários.

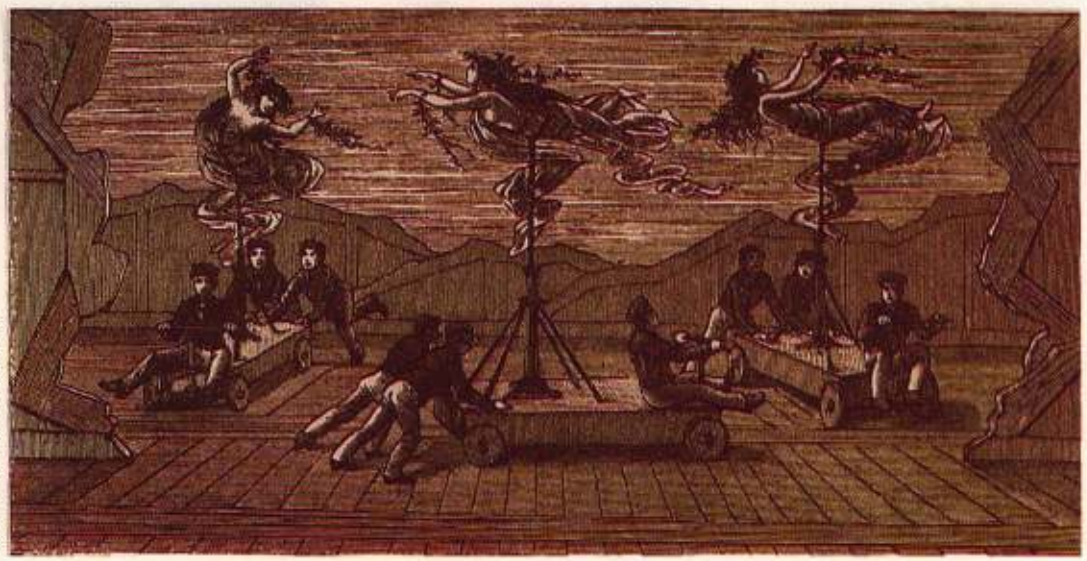
Wilhelmine Schröder-Devrient (à esquerda, por Kietz), soprano de grande talento dramático, foi o modelo vocal de Wagner na composição das suas obras e participou nas estréias de Rienzi, O Navio Fantasma *e* Tannhäuser. *A interpretação das obras de Wagner exige, além da ajuda de vozes muito resistentes em cada registro, grandes qualidades dramáticas.*

permanecem fiéis às suas convicções e, pelo menos uma vez na vida, tentam a peregrinação a Bayreuth. Albert Lavignac escreve assim no início de *Le voyage artistique à Bayreuth* (1897): «Vai-se a Bayreuth como se pode, a pé, a cavalo, de carruagem ou de bicicleta; mas o verdadeiro peregrino deveria ir de joelhos.» E Siegfried Wagner recordava, entre contristado e divertido, os admiradores de seu pai que falavam com frases extraídas das obras do seu ídolo: «Conhecíamos uma senhora que, quando o marido espirrava, dizia como Gutrune no 3.° ato de *O Crepúsculo dos Deuses*, ao ouvir as trompas dos caçadores: '*War das sein Horn?*' ('Seria a sua trompa?').»

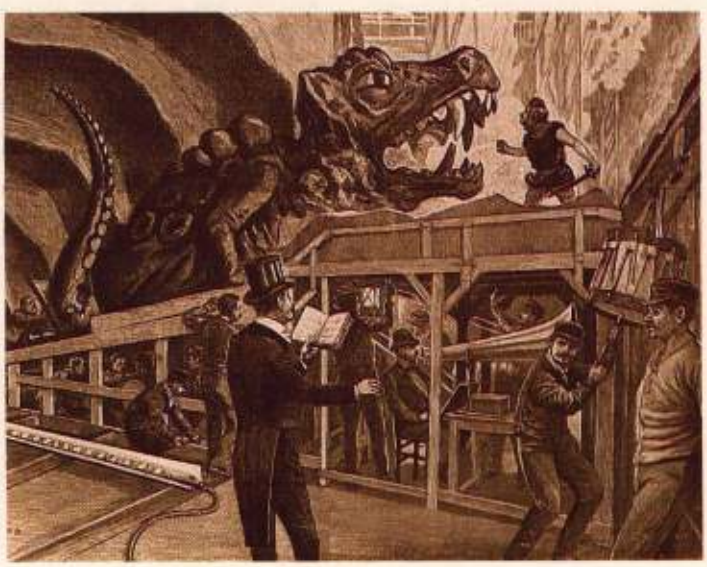
O anedotário e a literatura acerca de Wagner são muito abundantes. Talvez convenha lembrar aqui que muitos estudiosos repetiram que, no que se refere aos processos utilizados, Wagner não foi aquilo que se costuma entender por um criador original. A idéia da *Gesamtkunstwerk* tem antecedentes. O motivo condutor fora já empregado por Weber e outros compositores para não falarmos da «idéia-fixa» de Berlioz. A harmonia de Wagner tem muitos pontos de contato com a de Chopin e a de Liszt, o último dos quais foi ainda mais além de *Tristão e Isolda* nas suas últimas composições de piano *(Uma Bagatela sem Tonalidade, Nevoeiro Cinzento, A Gôndola Lúgubre)*. A magnífica orquestra de Wagner provém da de Beethoven e, a não ser pela utilização do quarteto de tubas em *O Anel do Nibelungo* e por alguns efeitos ousados — as sete harpas e as bigornas de *O*

guarda-roupa, caracterização, iluminação, direção de atores — que concorrem para conferir vida à visualidade do drama musical. Foi este o calcanhar-de-aquiles de Wagner. Em 1876, preferiu dirigir pessoalmente a encenação de *O Anel do Nibelungo* e confiar a orquestra a um dos seus discípulos, Hans Ritcher. Wagner necessitava de romper as convenções cênicas para abrir caminho a um estilo que se adequasse à complexidade das suas obras. Mas não o conseguiu em vida. Foi o seu neto Wieland que, entre 1951 e 1965, conseguiu criar uma cena inequivocamente wagneriana. Depois vieram os excessos e as deformações. Mas isso é um problema que não tem que ver com o teatro de Wagner e sim com a tirania dos diretores de cena sobre todo o teatro que hoje se faz e, muito especialmente, sobre o que se revê ou repõe.

Por último, a obra de arte total requer o seu público — a comunidade de crentes — e o seu ambiente — o festival. Wagner tentou formar aquele com a avalancha dos seus ensaios e comunicações estéticas e não desanimou enquanto não viu de pé a fábrica do seu Festpielhaus-templo. Ambos subsistem. Os wagnerianos sensíveis ou grosseiros, extremistas ou moderados,



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim



Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Em cima: tramóia construída em 1885 para simular a natação das filhas do Reno no 1.° ato da ópera de Wagner O Ouro do Reno. *À esquerda: andaimaria e maquinaria que, em 1902, na Ópera de Paris, movia o dragão* Fafner *no 2.° ato de* Siegfried.

Arquivo Salvat

L. Freed/Magnum/Zardoya

A longa duração das óperas de Wagner exige que os cantores que interpretam as principais personagens possuam, para lá de uma depurada escola e de uma excelente formação musical, uma grande resistência física. Em cima: caricatura de Gustavo Doré que representa o público antes (em cima) e depois (embaixo) de assistir a um serão wagneriano.

À direita: monumento erigido a Richard Wagner, que se encontra no recinto do Jardim Zoológico de Berlim. Célebre sobretudo pela sua obra musical, convém não esquecer que Wagner foi também um notável escritor. Além de ser o autor dos libretos das suas óperas, escreveu muitos ensaios — reunidos em dez volumes — e ditou a sua autobiografia.

Ouro do Reno, os sinos de *Parsifal* —, não pode ser considerada mais avançada do que a de Berlioz.

Mas convém também insistir que ninguém antes dele submeteu os processos e materiais herdados a um processo de síntese estética, teórico e prático, tão intenso e profundo. Além da música e do drama, Wagner representa uma das cúpulas estéticas da nossa cultura. E é justo que lhe agradeçamos o ter alterado o *status* do compositor — ou melhor, do artista — na sociedade e o fato de a sua insubornável exigência artística ter contribuído para dignificar a ópera como gênero e bem assim as suas cenografias.

A obra literária

Os dez volumes que constituem os *Escritos e Poemas Completos*, de Wagner, contêm materiais muito importantes para o conhecimento da sua estética e pensamento. Encerram igualmente informações em primeira mão sobre a vida e a música do século XIX. O seu autor não foi, por certo, um estilista da língua alemã. A sintaxe é, por vezes, fatigante e é freqüente depararem-se-nos passos obscuros, como se as intuições e as idéias de Wagner não conseguissem aflorar suficientemente ao concretizarem-se num texto escrito. Os seus ensaios e opúsculos também não se caracterizam pelo rigor científico. Na sua maioria, são obras de um polemista — de um publicista, diriam os antiwagnerianos — que se viu obrigado a escrever de mais, sobretudo para expor e defender as suas intenções artísticas.

No entanto, perante Wagner não convém nunca perder o norte. Os seus poemas são excelentes em função da idéia dramático-musical. Antes dele, os compositores tinham defrontado este problema, aparentemente insuperável. Pensemos nas desventuras de Weber ao musicar o libreto de Helmine von Chezy para *Euryanthe;* nas idas e vindas de Beethoven entre Sonnleithner e Treitschke para compor o seu *Fidélio;* ou no quanto Schumann foi prejudicado pela debilidade do texto que utilizou na sua ansiada *Genoveva*. Richard Wagner resolveu o problema com uma eficácia exemplar e há que lamentar o fato de não ter desenvolvido os esboços, muito sugestivos, de *Jesus de Nazaré* e de *Os Vencedores*.

As crônicas parisienses conservam o seu encanto e frescura. As obras teóricas redigidas em Dresden e Zurique formam um *corpus* interligado e valioso, do qual não é lícito isolar, como agora se faz, *O Judaísmo na Música*, para extrair conclusões alheias ao verdadeiro pensamento de Wagner. *Ópera e Drama* é o ponto central desse *corpus*. Se se aceita que Wagner represente um clímax estético, então este ensaio é o seu evangelho e a sua leitura tem de ser recomendada a todos os que desejem aprofundar os conhecimentos acerca da sua dramaturgia musical.

Também a autobiografia *A Minha Vida*, ditada a Cosima em Munique e Tribschen, entre 1865 e 1870, mantém vivo o seu interesse. É amena, viva, rica em nomes, peripécias e dados recolhidos com poucos erros, mas, em geral, os estudiosos referem que Wagner e Cosima alteraram a veracidade dos fatos, nomeadamente ao relatarem aspectos que poderiam prejudicar a nova imagem burguesa do casal. Em todo o caso, o livro é, por vezes, ambíguo e pode parecer cínico aos que só tenham ouvido falar da personalidade pouco escrupulosa de Wagner. Contudo, nas suas grandes linhas, é sincero e revelador da dualidade real da sua personalidade. Por outro lado, *A Minha Vida* tem um grande interesse geral porque é das crônicas testemunhais mais ricas sobre a vida na Europa Central entre 1830 e 1865. A publicação recente do *Diário* que Cosima escreveu até ao fatal 13 de fevereiro de 1883 elevou este conjunto biográfico à condição de documento histórico.

Onze obras imortais

RIENZI

Personagens

Cola Rienzi, *notário papal (tenor)*
Irene, *sua irmã (soprano)*
Stefano Colonna, *chefe da família Colonna (baixo)*
Adriano, *seu filho (meio-soprano)*
Paolo Orsini, *chefe da família Orsini (barítono)*
Raimondo, *legado pontifício (baixo)*
Baroncelli, *cidadão (tenor)*
Cecco del Vechio, *cidadão (baixo)*
Um mensageiro da paz *(soprano)*
Um arauto *(tenor)*

Enviados das cidades lombardas, de Nápoles, Baviera e Boêmia, etc. Nobres romanos, cidadãos e cidadãs de Roma. Mensageiros da paz. Personagens de uma pantomima. Clérigos e monges de diversas ordens. Mercenários romanos.

Ação: Roma, meados do século XIV

Resumo do argumento

1.° ato
Uma rua de Roma. É noite. Paolo Orsini e os seus mercenários tentam raptar Irene, irmã de Rienzi. São impedidos por Stefano Colonna e as suas hostes. Generaliza-se a luta na rua entre os bandos rivais, até que entra Rienzi e restabelece a ordem. Os burgueses e o povo pedem a Rienzi que imponha a lei aos nobres. Por sua vez, o notário pontifício quer atrair Adriano Colonna, apaixonado por Irene, e que a protegeu durante a briga. Rienzi retira-se, enquanto Irene e Adriano exprimem o seu amor e se ouve o desfilar das tropas dos Colonna e dos Orsini.

Nasce o dia. Cantos procedentes de Santa Maria de Latrão atraem o povo à rua. Aparece Rienzi, completamente armado, em companhia de Raimondo, Baroncelli e Cecco del Vechio. Rienzi afirma que a lei de Roma é a liberdade; o povo quer proclamá-lo rei. Rienzi não aceita. Reconhece e acata o poder da Igreja e do Senado, mas declara que está disposto a ser tribuno da plebe. É aclamado por Irene, Adriano, pelos burgueses e por todo o povo.

2.° ato
Uma grande sala do Capitólio. Vai celebrar-se a festa da liberdade. Desfilam os mensageiros da paz, jovens das famílias nobres de Roma. Entra Rienzi, vestido de tribuno, e todos lhe fazem a saudação da paz, incluindo Colonna e Orsini. Rienzi proclama que não tolerará novos desmandos e ameaça os nobres com duras represálias se reincidirem na desordem e na rapina. Quando Rienzi sai, Orsini e Colonna exprimem o seu ódio e unem-se para assassinar o tribuno durante a festa e ocupar a cidade. Adriano tenta dissuadi-los, mas em vão. O próprio pai lhe chama traidor e renega-o. Adriano sente fraquejar a sua fidelidade a Rienzi quando pensa que a cabeça do pai pode rolar sob o machado do verdugo.

Começa a festa. Desenrola-se uma pantomima e dança sobre a violação de Lucrécia por Tarquínio. Depois, simulam-se combates e, numa alegoria, a deusa da liberdade transforma-se na deusa protetora de Roma. Nesse instante, Orsini apunhala Rienzi, que se salva graças à couraça que traz sob as suas vestes. Os nobres são presos. Os burgueses e o povo pedem a sua execução. Irene e Adriano imploram clemência. Rienzi, contra o conselho de Cecco e Baroncelli, perdoa aos nobres. O povo aclama Rienzi, enquanto os nobres prometem vingar-se.

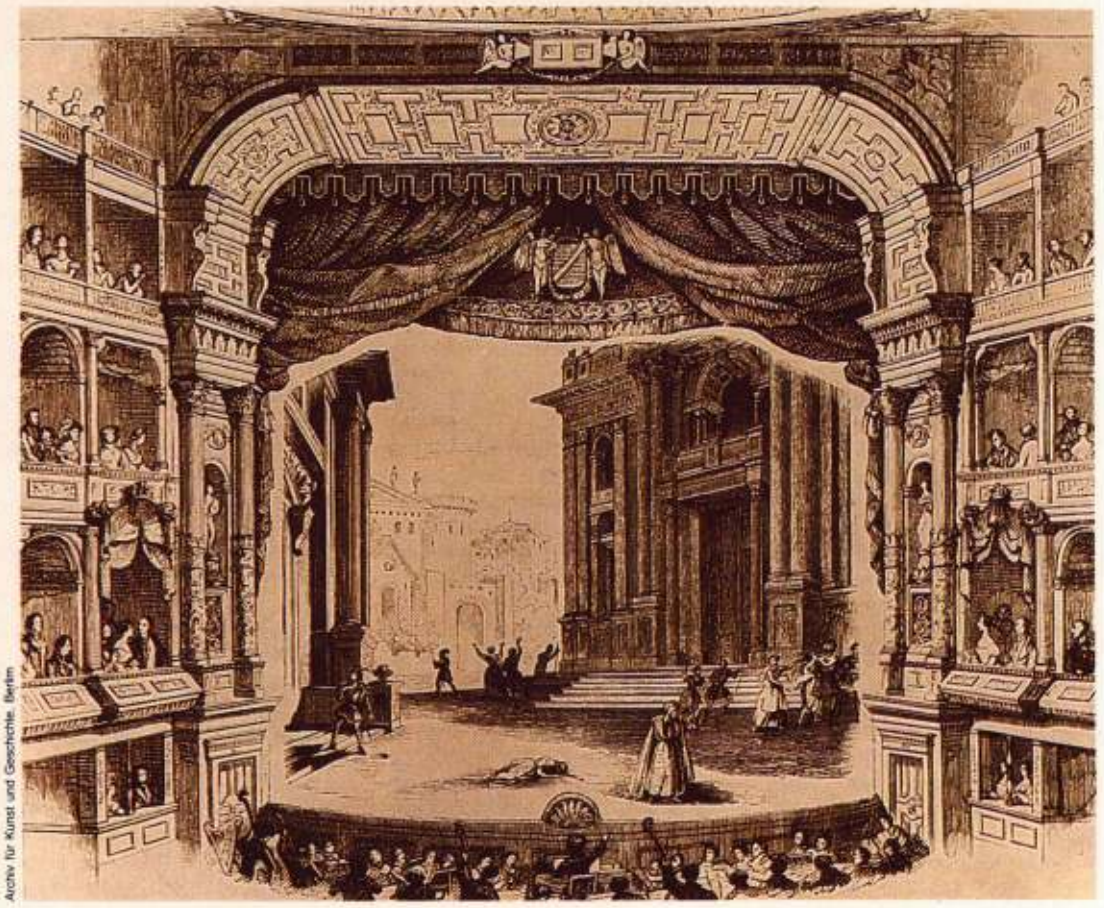
3.° ato
O Foro de Roma. Os nobres fugiram e puseram-se em pé de guerra. Os burgueses e o povo chamam Rienzi, que lhes fala e os incita a armarem-se. Adriano exprime novamente a dúvida que o atormenta e tenta, em vão, deter Rienzi quando este reaparece a cavalo, à frente do povo em armas, que entoa o hino de guerra. Irene e Adriano permanecem em cena desesperados, enquanto de fora chega o estrondo do combate. Gritos de vitória. Rienzi regressa, triunfante, com o povo e um grande cortejo de clérigos e monges. Trazem o cadáver de Stefano Colonna. Adriano censura a Rienzi o sangue derramado e jura vingar o pai. Enquanto Rienzi, os burgueses e o povo celebram a vitória e o fim do jugo opressor, Irene e Adriano despedem-se tristemente.

4.° ato
Outra rua em frente da Igreja de Latrão. É noite. Baroncelli e Cecco trocam confusas notícias sobre a atitude do imperador e do papa. O desânimo alastra e Baroncelli acusa Rienzi de traição, quando perdoou aos nobres, a fim de, segundo ele, casar Irene com um Colonna. Adriano, escondido entre o povo, dá-se a conhecer; acusa também Rienzi de traição e promete assassiná-lo quando vier ao *Te Deum*. Os conjurados crêem que a Igreja apoia Rienzi, porque vêem regressar o cardeal Raimondo, que havia abandonado Roma.

Faz-se dia. Chega Rienzi com Irene para assistir ao *Te Deum* e detém-se ao ver os conjurados que lhe impedem o seu acesso à igreja. Adriano espanta-se ao ver Irene. Rienzi recrimina os conjurados e exorta-os a manterem-se fiéis a ele, protegido de Deus. Os conjurados, com exceção de Adriano, aclamam o tribuno. Nesse instante, chega da igreja o canto de anátema dos monges. Abrem-se as portas e Raimondo anuncia que Rienzi foi excomungado e, com ele, os seus seguidores. Todos fogem espavoridos, menos Rienzi, Irene e Adriano. Este tenta levar Irene consigo. A jovem decide ficar ao lado do irmão.

5.° ato
Uma sala do Capitólio. Rienzi implora ao Todo-Poderoso que não o abandone. Entra Irene, que manifesta orgulho em ser romana e irmã de Rienzi. Este insta-a a que case com Adriano, mas Irene declara que será fiel a Rienzi até morrer. Muda a cena. Cai a noite. Adriano tenta afastar Irene. Anuncia-lhe que o irmão vai ser assassinado pelos que antes o aclamavam. Irene foge. Por todos os lados soa o clamor das massas. Tochas. Ruído de armas. Praça em frente do Capitólio. Baroncelli, Cecco e o povo increpam o maldito que aparece, armado, à varanda do Capitólio. Todos lhe atiram pedras e lançam fogo ao Capitólio. Rienzi amaldiçoa o povo e Roma. O fogo alcança Rienzi e Irene, abraçados na varanda. Ao ver Irene, Adriano precipita-se para o interior do Capitólio em chamas. Enquanto cai a torre que sepulta os três protagonistas, os nobres apunhalam e espancam o povo.

Rienzi, de Wagner, foi representado, pela primeira vez, em 1842, no Hoftheater de Dresden (embaixo).



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Comentário

Em 1840, ano em que conclui Rienzi, *Wagner já se tinha imposto esta missão: criar a ópera alemã para uma pátria alemã. Mas, como quase todos os jovens de todos os tempos, tinha pressa. Por isso, sonhou com um triunfo retumbante e à primeira, nada menos do que em Paris.* Rienzi *foi escrita com os olhos na Grand'Opéra. Wagner selecionou um* best-seller *da época, o romance* Cola Rienzi, *do escritor inglês Edward Bulwer (1803-1873). Os seus modelos operísticos foram as obras de Auber, Spontini e, acima de tudo, Meyerbeer (1791-1864), que dominava a cena parisiense com grandiosos espetáculos do estilo de* Robert le Diable *(1831) e* Les huguenots *(1836). Mas Paris mostrou-se hostil a este jovem saxão sem fama nem protetores. Wagner ofereceu a sua mastodôntica ópera a Dresden; ele era saxão e aí cantavam Joseph Tischatschek e Wilhelmine Schröder-Devrient, as melhores vozes do teatro lírico alemão daquela época. Dresden aceitou e a estréia, realizada em 20 de outubro de 1842, foi um êxito estrondoso.*

Uma das causas daquele triunfo imprevisto reside, sem dúvida, no complexo de provincianismo da corte de Dresden perante a capital «natural» do mundo, Paris, que tinha rejeitado a obra. Mas Rienzi *contém também elementos com uma forte carga política, que, em 1842, ressoariam como sinos tocados a rebate. Rienzi é um demagogo mesocrático e nacionalista, imbuído da confusa ideologia libertária difundida na Europa pelos exércitos de Napoleão. Rienzi, megalómano e histriônico, é um homem da ordem. Renega os reis — recusa-se a ser proclamado rei de Roma — e os tiranos — combate até à morte a brutal aristocracia romana —, mas crê num Deus justo e onipotente, considera-se escolhido por Ele, respeita e teme a Igreja e tem uma visão da organização política cheia de nostalgia dos antigos faustos do Império. Tal como Tannhäuser, este herói popular é veemente, generoso e psiquicamente depressivo; mas, ao contrário do lúcido cavaleiro de Wartburg, não se opõe à verdadeira estrutura de poder da sua sociedade, pelo que se converte inevitavelmente num demagogo histriônico (uma das anotações de cena diz: «Entra e exibe-se como tribuno, envergando roupagens fantásticas e pomposas»), apoiado pela Igreja enquanto esta pode utilizá-lo como polícia e verdugo dos belicosos nobres. Quando o plebeu Rienzi toma demasiado a sério o papel de* duce, *é fulminado pelo anátema. As mesmas massas que o vitoriavam no dia anterior, assassinam-no impiedosamente. E os nobres, que pactuaram com a Igreja, tornam a espancar o povo degenerado em bando de criminosos.*

Theatermuseum, Munique

Rienzi, uma obra musical oca na maior parte das suas páginas, surpreende-nos hoje em dia pelos ecos que desperta da história européia recente. A longa meditação de Wagner acerca dos destinos do homem ocidental inicia-se aqui com genial intuição, embora ainda lhe falte o melhor da sua arte futura. Rienzi *é pouco representado e a proibição expressa da obra para Bayreuth pelo próprio Wagner prejudicou a sobrevivência desta «grande ópera». No entanto,* Rienzi *é significativo, porque contém potencialmente a revolta de Wagner contra esse gênero grandiloqüente, já que aqui se esboça a técnica do* leitmotiv, *instrumento processual para a renovação: há um tema para a arenga do tribuno, «Santo Spirito cavaliere», que o acompanha no fulgor do triunfo, mas também, com tons trágicos, no momento da sua morte, no Capitólio em chamas. Há outro, exposto pela trompa, para exprimir a amizade entre Rienzi e Adriano. A prolongada nota de trombeta, que inicia a abertura, não pode ser considerada rigorosamente um tema, mas associa-se sempre ao toque de alvorada que convoca o povo. Por fim, o nobilíssimo tema de Rienzi — o seu isolamento em oração — é um tema-guia indiscutível, construído sobre o característico* grupetto *que acompanhou Wagner durante toda a vida.*

À parte certas fraquezas e convencionalismos, a ópera é um espectáculo total, de extraordinário brilho e espantosa eficácia. O jovem Wagner deitou mão a tudo, com esmagador domínio de meios: órgão, sinos, toques de alvorada, desfiles, marchas, procissões, combates, cavalos, massas, arengas, aparatosas coreografias, gritos de bravura, e a pirotecnia final do incêndio e desmoronamento do Capitólio sobre os três protagonistas. Naturalmente, em tudo isto o mais débil é a música; mas é essa debilidade que permite descobrir o homem de teatro nato que era Wagner.

À esquerda: aquarela de von Leysar que representa o final do 2.º ato de Rienzi. *Nesta obra, escrita entre 1838 e 1840, é já evidente o seu domínio do aparelho cênico. Os gritos de guerra, hinos marciais, desfiles, combates, cavalos e aparatosa coreografia conferem à obra um brilho extraordinário.*

O NAVIO FANTASMA («Der Fliegende Holländer»)

Personagens

Daland, *capitão de um navio norueguês (baixo)*
Senta, *sua filha (soprano)*
Erik, *caçador (tenor)*
Mary, *ama de Senta (meio-soprano)*
Timoneiro de Daland *(tenor)*
O Holandês *(barítono)*

Marinheiros do barco norueguês; a tripulação do Holandês; jovens norueguesas.

Ação: costa da Noruega. Século XVII

Resumo do argumento

1.º ato

No meio de uma violenta tempestade, o barco de Daland conseguiu atracar em lugar seguro. Daland lamenta que o estado do tempo o tenha impedido de alcançar o seu destino, à distância de apenas sete milhas da enseada onde fundeara. A tripulação dispõe-se a dormir e na coberta fica só o timoneiro, para fazer o primeiro turno da guarda. O timoneiro canta a canção dedicada à namorada que o espera no porto, mas, pouco a pouco, vai-se deixando adormecer. Aparece no horizonte o barco do Holandês Errante, com velas cor de sangue e mastros negros. O sinistro navio acosta junto ao barco de Daland e o Holandês salta para o solo: de sete em sete anos, o mar devolve-o a terra para que procure a salvação. Em vão persegue eternamente a morte no meio das águas; em vão procura, em cada sete anos, uma mulher que lhe seja fiel até à morte: o destino do Holandês é errar até à consumação dos tempos.

Daland volta à coberta e, ao descobrir o sombrio estrangeiro, salta para terra e entabula um diálogo com ele. Este pede-lhe hospitalidade e mostra-lhe um cofre cheio de jóias que lhe oferece em troca de uma só noite em sua casa. A cobiça do norueguês desperta. O estrangeiro pergunta-lhe se tem uma filha. Daland responde afirmativamente e, então, o Holandês pede-a em casamento a troco de todos os seus tesouros. Daland explode de júbilo ao ver a fortuna que a imprevista união lhe irá trazer e, quando a tormenta acalma retoma a rota do seu porto. A sua tripulação entoa a canção do timoneiro e o Holandês dispõe-se a seguir os noruegueses no seu próprio barco.

1ste Vorstellung im vierten Abonnement.

Königlich Sächsisches Hoftheater.

Montag, den 2. Januar 1843.

Zum ersten Male:

Der fliegende Holländer.

Romantische Oper in drei Akten, von Richard Wagner.

Personen:

Daland, norwegischer Seefahrer. — — — Herr Risse.
Senta, seine Tochter. — — — Mad. Schröder-Devrient.
Erik, ein Jäger. — — — Herr Reinhold
Mary, Haushälterin Dalands. — — — Mad. Wächter.
Der Steuermann Dalands — — — Herr Bielezizky.
Der Holländer. — — — — Herr Wächter.

Matrosen des Norwegers. Die Mannschaft des fliegenden Holländers. Mädchen.

Scene: Die norwegische Küste.

Textbücher sind an der Casse das Exemplar für 2½ Neugroschen zu haben.

Krank: Herr Dettmer.

Einlaß-Preise:

Ein Billet in die Logen des ersten Ranges und das Amphitheater . .	1	Thlr.	— Ngr.
„ „ „ „ Fremdenlogen des zweiten Ranges Nr. 1. 14. und 29.	1	„	— „
„ „ „ „ übrigen Logen des zweiten Ranges	—	„	20 „
„ „ „ „ Sperr-Sitze der Mittel- u. Seiten-Gallerie des dritten Ranges	—	„	12½ „
„ „ „ „ Mittel- und Seiten-Logen des dritten Ranges . . .	—	„	10 „
„ „ „ „ Sperr-Sitze der Gallerie des vierten Ranges	—	„	8 „
„ „ „ „ Mittel-Gallerie des vierten Ranges	—	„	7½ „
„ „ „ „ Seiten-Gallerie-Logen daselbst	—	„	5 „
„ „ „ „ Sperr-Sitze im Cercle.	—	„	20 „
„ „ „ „ Parterre-Logen	—	„	15 „
„ „ „ das Parterre	—	„	10 „

Die Billets sind nur am Tage der Vorstellung gültig, und zurückgebrachte Billets werden nur bis Mittag 12 Uhr an demselben Tage angenommen.

Der Verkauf der Billets gegen sofortige baare Bezahlung findet in der, in dem untern Theile des Rundbaues befindlichen Expedition, auf der rechten Seite, nach der Elbe zu, früh von 9 Uhr bis Mittags 12 Uhr, und Nachmittags von 3 bis 4 Uhr statt.

Alle zur heutigen Vorstellung bestellte und zugesagte Billets sind Vormittags von 9 Uhr bis längstens 11 Uhr abzuholen, außerdem darüber anders verfüget wird.

Der freie Einlaß beschränkt sich bei der heutigen Vorstellung blos auf die zum Hofstaate gehörigen Personen und die Mitglieder des Königl. Hoftheaters.

Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr.
Ende gegen 9 Uhr.

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

O Navio Fantasma, *ópera estreada no Hoftheater de Dresden, em 2 de janeiro de 1843 (à esquerda, cartaz que anuncia a representação), contém muitos dos elementos temáticos — a natureza inocente, o homem confrontado com o seu destino, a libertação pelo amor — que aparecerão, a partir daí, em todas as obras de Wagner.*

2.º ato

Interior da casa de Daland. A sala é presidida pelo retrato de um homem enigmático. Mary e as moças fiam as suas rocas. Senta contempla o retrato. Senta pede a Mary que cante a balada do «Holandês Errante», que é o homem do quadro; mas a velha recusa-se e, então, Senta decide cantá-la. Descreve o barco e o seu pálido comandante; relata como foi amaldiçoado para toda a eternidade ao jurar que nunca desistiria de tentar dobrar um cabo; conta que, de sete em sete anos, vem a terra para tentar encontrar uma mulher fiel e, arrebatada por uma decisão repentina, oferece-se para ser essa mulher fiel que o condenado não encontrara até então.

Entra Erik para anunciar a chegada de Daland e ouve a terrível oferta de Senta. As moças correm para o exterior, seguidas pela resmungona Mary. Erik retém Senta. Está apaixonado por ela e, embora seja pobre e saiba

Embaixo: aquarela de Michael Echter que representa a cena final de O Navio Fantasma, *quando o par protagonista sai das águas.*

Theatermuseum, Munique

que Daland oporá resistência ao casamento, confia no coração da jovem. Erik conta um sonho em que viu Senta fugir pelo mar com o sombrio estrangeiro do retrato. Sai desesperado, e, quando Senta repete suavemente o estribilho da balada, entram Daland e o Holandês, à vista do qual Senta fica como que hipnotizada.

Como em sonhos, o Holandês e Senta exprimem as suas angústias e desejos. Sem revelar a sua identidade, ele previne-a de que o sacrifício que lhe pede é terrível. Senta declara que está disposta a ser-lhe fiel até à morte. Quando Daland regressa, Senta oferece a sua mão e o Holandês aceita-a com renovada esperança. Dirigem-se os três para a festa, em que se celebra o feliz regresso do barco norueguês.

3.° acto

O porto. O barco de Daland está engalanado; o do Holandês permanece sombrio e sinistro. Os marinheiros noruegueses dançam e bebem. Chegam as jovens com as suas cestas cheias e, com natural curiosidade, convidam a tripulação do Holandês. Ninguém responde. Os noruegueses troçam do barco estrangeiro. Repetem-se os chamamentos, com igual resultado, e as moças acabam por entregar o conteúdo das suas cestas aos noruegueses, que recomeçam a sua rústica dança. De repente, o mar começa a agitar-se e sopra um vento tempestuoso. A espectral tripulação do navio fantasma aparece e canta uma terrível canção em que se zomba do destino do seu capitão. Os apavorados noruegueses continuam a sua canção, mas acabam por abandonar a cena, seguidos pelas casquinadas dos holandeses. O mar torna a acalmar-se.

Entram Erik e Senta. O caçador tenta levar a moça a reconsiderar e lembra-lhe o dia em que aceitou o seu amor. Aparece o Holandês, terrivelmente alterado. Presenciou a cena e pensa que Senta lhe é infiel. Ordena aos seus marinheiros que se preparem para zarpar. Senta tenta detê-lo. Por sua vez, Erik procura fazer que a jovem recupere o juízo e pede auxílio aos noruegueses. O desesperado Holandês diz a Senta que, se a sua infidelidade se tivesse produzido depois de haverem casado, ela ter-se-ia condenado eternamente. A rapariga repete em vão que lhe é fiel e que nela está a salvação dele. O Holandês revela a sua identidade, sobe para bordo e zarpa. Daland e Erik esforçam-se por deter Senta; mas a jovem consegue libertar-se, sobe a uma alta rocha sobre o mar e atira-se às águas, depois de gritar: *«Exalta o teu anjo e a sua oferenda! Eis-me fiel a ti até à morte!»* O barco do Holandês afunda-se imediatamente. No horizonte, tornam-se visíveis as imagens transfiguradas de Senta e do Holandês, que emergem do mar, abraçados, e se elevam aos céus.

Comentário

As lendas de marinheiros sobre barcos misteriosos abandonados no alto mar pelas suas tripulações coincidiram finalmente com o mito — de ressonâncias fáusticas — do homem condenado a não morrer e a errar eternamente. Num país de marinheiros, como a Holanda, a inspiração nacional acabou por tecer a lenda do Holandês Errante, já famosa em outros países quando Heinrich Heine a recolheu, em 1831, nas suas Memórias do Senhor Schnabelewopski. *Foi aí que Wagner foi buscar a idéia. Depois, a dura experiência pessoal da terrível tempestade no Skagerrak encheu de imagens a cabeça do jovem compositor. Por último, a venda de um esboço de* O Navio Fantasma *impeliu-o a escrever de uma só vez o libreto e a partitura, no espaço de apenas dois meses. A obra foi estreada em Dresden, em 2 de janeiro de 1843.*

Esta urgência enfraqueceu um pouco a estrutura da obra. Depois do lento desenvolvimento do 2.° ato, o veemente 3.° é demasiado curto e o dramático final pode perder parte do efeito pretendido, pela rapidez com que o cataclismo se precipita. Consciente disso, Wagner reviu a ópera para Berlim e outros teatros, depois da sua estréia em Dresden. Ampliou e acentuou a importância da temática da «Redenção pelo Amor», que ficou musicalmente presente na abertura, na balada de Senta e no final. Dispôs, além disso, que os três atos fossem executados sem interrupção. Com isso, a obra ganhou em coerência e tornou-se evidente a capacidade dramática do jovem Wagner para extrair dos mitos a sua essência presente e arquetípica.

A ópera pertence, indiscutivelmente, à tradição alemã e à linha de Hoffmann, mas já contém muitos elementos temáticos característicos de Wagner: a natureza inocente — o mar, o vento —, que pode ser hostil ou propícia ao homem; este mesmo ser humano enfrentando a solidão do seu destino, que não pode ser trocado nem partilhado; o meio realista que rodeia o homem e a mulher entregues ao êxtase das suas fantasias e anelos espirituais; a extrema diferenciação entre o masculino e o feminino, princípios necessários à plenitude de uma união que, quando alcançada, se torna aniquiladora.

Wagner criou duas poderosas figuras de homem e mulher: o Holandês exala um opressivo cansaço vital, desejo infinito de esquecimento da sua identidade, de não ter chegado a ser: «Dia do Juízo! Dia primeiro e novo! Quando romperás por entre a minha noite? Quando soará o golpe exterminador que aniquile o mundo inteiro? Quando todos os mortos ressuscitarem, só então me sumirei eu no nada. Vós, mundos, parai a vossa marcha! Eterna aniquilação, acolhe-me no teu seio!» *Este homem procura uma mulher para poder morrer; encontra-a em Senta, criatura que sublima o seu instinto maternal até ao extremo da abnegação heróica:* «Perante mim está com a sua dolente história e fala-me da sua inaudita aflição: poderá enganar-me este sentimento de compaixão? Aqui está, tal como o vi tantas vezes. Como poderei chamar a esta dor que arde no meu peito, ai, a esta ânsia?»

As restantes personagens — Mary, Daland, os marinheiros, as companheiras de Senta — carecem da extraordinária individualidade do par protagonista. Também Erik, ao propor uma honesta e convencional solução amorosa, fica do lado de cá da fronteira que separa o cotidiano do sublime. Porque o que está em jogo é a redenção do casal pelo amor, a sua transfiguração. Constituiria um erro crasso menosprezar este sentimento romântico da relação homem-mulher para reduzir a histeria a exaltação de Senta e ressaltar o egoísmo masculino do Holandês. Ambos pretendem comunicar entre si a partir da sua solidão de indivíduos intransferíveis. A comunicação amorosa que se estabelece entre ambos leva-os à abnegação mútua. O Holandês volta à sua condenação, à sua espantosa miséria, para evitar que Senta sofra o seu próprio tormento; Senta atira-se ao mar — o lar tenebroso do Holandês — num ato de compaixão absoluta. O final, com a visão do par emergindo abraçado das águas, é a poética resposta da nossa esperança à grande beleza moral que, por vezes, e apesar das suas contradições, os atos dos homens têm.

Colette Masson

A terrível tempestade que atacou o veleiro em que Wagner viajava de Königsberg para Londres deixou uma recordação inapagável na mente do músico e evocou-lhe a lenda do judeu condenado a navegar, errando pelos mares, num barco fantástico de velas vermelhas, e que só poderia ser redimido pelo amor e sacrifício de uma mulher. Esta fábula, recolhida por Heine, era tradicional entre os marinheiros do mar do Norte.

Para a representação de Tannhäuser *em Paris, Wagner teve de mandar traduzir o libreto para francês e de modificar algumas cenas, a fim de que a obra se adaptasse ao gosto que imperava na capital francesa. Para isso, o compositor reescreveu a cena do Venusberg, à qual juntou um bailado. Todavia, a sua estréia constituiu um malogro. À direita:* Tannhäuser e Vênus, *guache assinado por Eugène Delacroix.*

TANNHÄUSER

Personagens

Hermann, *landegrave da Turíngia (baixo)*
Elisabeth, *sua sobrinha (soprano)*
Cavaleiros cantores:
Tannhäuser *(tenor)*
Wolfram von Eschenbach *(barítono)*
Walther von der Vogelweide *(tenor)*
Biterolf *(baixo)*
Heirinch der Schreiber *(tenor)*
Reinmar von Zweter *(baixo)*
Vênus *(soprano)*
Um pastorinho *(soprano)*
Quatro pajens *(sopranos e contraltos)*
Condes turíngios, nobres e damas; peregrinos novos e velhos; bacantes, ninfas, sátiros e as três graças.

Ação: Turíngia. Wartburg.
Princípios do século XIII

Resumo do argumento

1.º ato

Interior da montanha de Vênus. Bacanal em volta da deusa do Amor e do cavaleiro Heinrich von Ofterdingen (Tannhäuser). Vênus incita-o a entoar o seu hino de amor. Tannhäuser, exaltado, canta três estrofes, mas conclui sempre com estas palavras: «Oh, rainha, deusa! Deixa-me partir!» Vênus adverte-o, em vão, de que nunca lhe perdoarão. Tannhäuser invoca a Virgem e a montanha de Vênus desaparece com um grande estrondo.

Tannhäuser aparece num vale, ao pé do castelo de Wartburg. É primavera. Tannhäuser recolhe-se em oração. Entram o landegrave e os cavaleiros cantores. Reconhecem Tannhäuser, que um dia se inimistara com eles e fugira, e convidam-no a ficar. Tannhäuser só acede quando Wolfram lhe revela que Elisabeth sofre devido à sua ausência. Todos celebram o seu regresso.

2.º ato

A grande sala de cantores do castelo de Wartburg. Nela está Elisabeth, radiante de felicidade. Entra Tannhäuser e ambos declaram mutuamente o seu amor. Wolfram, que também ama Elisabeth, exprime, num breve aparte, a perda das suas esperanças.

Quando os dois cavaleiros se retiram, entra o landegrave e anuncia à sua sobrinha o início da festa. Cortejo dos convidados. Consciente do amor entre Elisabeth e Tannhäuser, o landegrave propõe como tema do concurso de canto precisamente o sentido do amor. Começa Wolfram e compara o amor com um manancial de água cristalina. Tannhäuser espe-

W. Comix Collection, Zurique

Cartaz de anúncio que foi publicado por ocasião da estréia em Dresden, em 19 de outubro de 1845, da ópera Tannhäuser, *de Wagner. Esta é uma das obras mais célebres do autor, sobretudo a abertura, que contém já os temas que, depois, aparecerão no desenvolvimento do drama, e o chamado «Coro dos Peregrinos».*

Königlich Sächsisches Hoftheater.

Sonntag, den 19. October 1845.

Zum ersten Male:

Tannhäuser

und

der Sängerkrieg auf Wartburg.

Große romantische Oper in 3 Akten, von Richard Wagner.

Personen:

Herrmann, Landgraf von Thüringen.	—	Herr Dettmer.
Tannhäuser,	Ritter und Sänger.	Herr Tichatscheck.
Wolfram von Eschinbach,		Herr Mitterwurzer.
Walter von der Vogelweide,		Herr Schloß.
Biterolf,		Herr Wächter.
Heinrich der Schreiber,		Herr Curty.
Reimar von Zweter,		Herr Risse.
Elisabeth, Nichte des Landgrafen.	—	Dem. Wagner.
Venus.	—	Mad. Schröder-Devrient.
Ein junger Hirt.	—	Dem. Thiele.

Thüringische Ritter, Grafen und Edelleute.
Edelfrauen, Edelknaben.
Aeltere und jüngere Pilger.
Sirenen, Najaden, Nymphen, Bachantinnen.

Thüringen. Wartburg.
Im Anfange des 13. Jahrhunderts.

Die neuen Costüme sind nach der Anordnung des Herrn Hofschauspieler Heine gefertigt.

Textbücher sind an der Casse das Exemplar für 3 Neugroschen zu haben.

Montag, den 20. October: Richard's Wanderleben. Lustspiel in 4 Akten, von Kettel.
Hierauf: Tanz-Divertissement.

Das Sonntags-Abonnement ist bei der heutigen Vorstellung aufgehoben.

Erhöhete Einlaß-Preise:

Ein Billet in die Logen des ersten Ranges und das Amphitheater . . .	1	Thlr.	10 Ngr.
" " " Fremdenlogen des zweiten Ranges Nr. 14. und 29. .	1	"	10 "
" " " übrigen Logen des zweiten Ranges	1	"	— "
" " " Sperr-Sitze der Mittel- u. Seiten-Gallerie des dritten Ranges	—	"	20 "
" " " Mittel- und Seiten-Logen des dritten Ranges . . .	—	"	12½ "
" " " Sperr-Sitze der Gallerie des vierten Ranges . . .	—	"	10 "
" " " Mittel-Gallerie des vierten Ranges	—	"	8 "
" " " Seiten-Gallerie-Logen daselbst	—	"	5 "
" " " Sperr-Sitze im Cercle	1	"	— "
" " " Parquet-Logen	1	"	— "
" " " das Parterre	—	"	15 "

Die Billets sind nur am Tage der Vorstellung gültig, und zurückgebrachte Billets werden nur bis Mittag 12 Uhr an demselben Tage angenommen.

Der Verkauf der Billets gegen sofortige baare Bezahlung findet in der, in dem untern Theile des Rundbaues befindlichen Expedition, auf der rechten Seite, nach der Elbe zu, früh von 9 bis Mittags 12 Uhr, und Nachmittags von 3 bis 4 Uhr statt.

Alle zur heutigen Vorstellung bestellte und zugesagte Billets sind Vormittags von früh 9 bis längstens 11 Uhr abzuholen, außerdem darüber anders verfüget wird.

Freibillets sind bei der heutigen Vorstellung nicht gültig.

Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

Mary Evans Picture Library

cifica que amar é desejo. Por seu turno, Walther insiste no ideal de Wolfram. Tannhäuser responde-lhe com maior insolência. Tumulto e ameaças. Por fim, Tannhäuser entoa o seu hino a Vênus e revela que viveu na sua montanha. Os cavaleiros, indignados, pretendem matá-lo, mas Elisabeth detém-nos. Quando todos insistem em matá-lo em pecado mortal, Elisabeth defende apaixonadamente o direito do pecador a expiar a culpa em vida. Tannhäuser começa a sentir remorsos. O landegrave expulsa-o e ordena-lhe que se junte aos peregrinos, cujo canto chega do vale. Tannhäuser corre para fora, exclamando: «Para Roma!»

3.° ato

De novo, o vale à beira do castelo de Wartburg. É outono. Cai a tarde. Elisabeth oferece a sua vida à Virgem em troca da salvação de Tannhäuser e parte lentamente em direção ao castelo. Wolfram, que pressente a proximidade da morte da jovem, roga à estrela da noite que dê a Elisabeth a saudação do seu coração, quando esta passar ao seu lado convertida em anjo celestial.

Já é noite. Solitário, e com um aspecto miserável, entra Tannhäuser, que pergunta o caminho para Venusberg, a montanha de Vênus. Horrorizado, Wolfram interroga-o. Tannhäuser relata a dureza da viagem, os castigos corporais que se infligiu, a chegada a Roma, o perdão de todos os peregrinos e a sua própria confissão. Para ele, não houvera perdão: «Tal como este báculo que a minha mão segura não poderá nunca mais enfeitar-se de rebentos verdes, nunca para ti poderá florir a salvação». Isto fora dito pelo papa, e Tannhäuser erra de novo, em busca de Vênus, a quem invoca. Aparecem a deusa e as suas ninfas. Vênus desaparece com um grito. Aproxima-se o cortejo fúnebre de Elisabeth, vindo do castelo. Tannhäuser, consumido e moribundo, cai junto ao féretro com estas palavras: «Santa Elisabeth, roga por mim». Entram os peregrinos jovens com o báculo do papa, florido de novo: «A compaixão de Deus não é um engano, e todos proclamam a salvação eterna do pecador».

Comentário

Tannhäuser *é uma das obras mais populares de Wagner. É certo que a sua abertura e o famoso «Coro dos Peregrinos» pertencem ao repertório mais freqüente da literatura musical européia. Mas não é a música de* Tannhäuser *— ainda híbrida de passado e de futuro, e bastante menos coerente do que a de* Lohengrin *— a causa principal da crescente atração que esta ópera de transição de Wagner despertou ultimamente, mas sim o seu magnífico tema dramático e a riqueza de sugestões que encerra.*

Composta para a ópera de Dresden, foi o fruto apaixonado da «revelação» que Wagner experimentou ao passar em frente do castelo de Wartburg — antiga residência dos landegraves da Turíngia — a caminho de Dresden, quando, em abril de 1842, regressava da hostil Paris à desejada Alemanha, bem como das intensas leituras históricas e folclóricas a que se dedicou no outono desse ano. Wagner bebeu de fontes muito variadas: as crônicas do torneio de canto que, em 1207, se realizou em Wartburg, patrocinado pelo landegrave Hermann, e em que participaram os mais afamados Minnesinger, *entre os quais Heinrich von Ofterdingen; a lenda pagã — de vislumbres pré-freudianos — da Hörselberg, montanha da Turíngia em cujo seio se dizia que Vênus procurara refúgio após a cristianização do país: esta lenda fora recolhida em 1835 por Ludwig Bechstein, e posta em verso por Heinrich Heine em 1837; a libertina história do cavaleiro Denhauser, hedonista salzburguês do século XIII; a muito mais piedosa de Santa Isabel da Hungria, landegravina da Turíngia em 1221 e morta com aura de santidade dez anos mais tarde, com 24 anos de idade; e os acontecimentos da longa luta entre Roma e a Alemanha dos Hohenstaufen, que ressoam na maldição que o papa profere contra Tannhäuser.*

Wagner recriou com uma acertada economia dramática todos estes temas — por exemplo, o cantor Heinrich von Ofterdingen e o réprobo Tannhäuser são a mesma pessoa na ópera — nos anos que precederam a crise de 1848. Esta data crucial iria marcar o encerramento definitivo do século XVIII e o triunfo do subjetivismo exacerbado que é consubstancial ao romantismo alemão tardio, com as suas raízes enterradas em Novalis, Brentano, e, logicamente, na primeira parte de Fausto. *O sensual e apaixonado Tannhäuser de Wagner pode exibir com legitimidade a sua filiação fáustica, do mesmo modo que Elisabeth nos oferece outra delicada variação sobre o tema de Margarida e do eterno feminino diferenciado e redentor.*

Redenção pela mulher. Salvação-condenação como dialética. Tema eterno, que Wagner explanou com exuberância de pormenores. Mas hoje, o maior atrativo de Tannhäuser *talvez proceda, como em toda a dramaturgia do seu autor, da dualidade ativa resultante da sua enorme capacidade de síntese. A dualidade não opera só na disposição dos locais e personagens da ação: Wartburg e Venusberg, Vênus e Elisabeth, Tannhäuser e Wolfram. Ainda antes disso, constitui a essência da temática, das idéias e dos princípios, como Baudelaire soube ver:* «Tannhäuser *representa a luta entre dois princípios que escolheram o coração humano para campo de batalha: luta entre Carne e Espírito, entre Céu e Inferno, entre Satanás e Deus!» Mas*

o plano subjetivo não é o único onde combate a dualidade estrutural. Em Tannhäuser, há também luta entre a arte útil — academia, costume, consumo, compromisso de clã — e a arte visionária, que só se alimenta da sua própria necessidade. E há também a confrontação entre uma sociedade obediente aos seus códigos, que não podem ser transgredidos sem graves conseqüências para o corpo social, e o indivíduo que tem de infringir as normas se quer ser protagonista da sua identidade irrepetível. Decantada pelos anos, tal como os bons vinhos, com maior precisão do que na data da sua estréia, 19 de outubro de 1845, Tannhäuser apresenta hoje, entre outras parábolas, a do papel social e cultural do artista comprometido com a sua própria exigência. Tannhäuser é feito da massa dos orgulhosos que pretendem subverter a hierarquia dos mitos sociais para elevar a Arte até ao pedestal onde antes e depois estiveram os arquétipos a que chamamos Deus, Pátria, Poder, Luta de Classes ou Recuperação da Identidade Perdida. O cavaleiro Tannhäuser pratica outra moral. A repugnância que provoca em Wartburg é anterior à declaração do pecado — a sua estada no Venusberg — e a violenta reação do seu clã denuncia a justificação da prova condenatória. Perante este retrocesso, alguns comentadores — Hans Mayer, por exemplo — sustentaram que o final de Tannhäuser tem implícito o triunfo do Venusberg, mas que Wagner não se atreveu a realizar a idéia porque as ortodoxias mundana e eclesiástica do seu tempo não teriam tolerado tal solução. Estes comentadores esquecem deliberadamente que, depois de Goethe, era impossível que o indivíduo Tannhäuser, amado por Elisabeth, acabasse condenado à solidão do Inferno. Se Wagner tivesse devolvido o seu protagonista ao Venusberg, tê-lo-ia mergulhado na esterilidade dos paraísos artísticos artificiais, na incomunicação e ineficácia da sua arte, nesse atual «deixa andar» que é a antecâmara do nada. Também não era possível a reintegração de Tannhäuser no clã de Wartburg, porque a sociedade atacada só aceita os transgressores quando estes se curvam perante os seus dogmas. Amado por Elisabeth até ao sacrifício supremo, devorado pelo seu desejo íntimo, Tannhäuser morre para que a história emita o seu veredicto: o báculo seco do papa, milagrosamente florido por fim e trazido pelos peregrinos que foram companheiros de Tannhäuser, é o símbolo da verdade do artista e da sua ação regeneradora por meio da seiva fresca da arte sempre renovada.

Avant, pendant et après.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Ricard Wagner Gedenkstätte, Bayreuth

Em cima: fotografia do tenor J. Tischatschek, vestido com o traje com que se apresentou na primeira representação da ópera Tannhäuser, *em 1845.*

À esquerda: caricatura aparecida em Berlim em 1856, por ocasião da representação de Tannhäuser *nesta cidade.*

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Quadro de von Schweninsky que representa Richard Wagner no seu estúdio, no tempo em que compunha Lohengrin. *Na alegoria que se vê refletida ao fundo, esta personagem aparece numa barca puxada por um cisne.*

LOHENGRIN

Personagens

Heinrich der Vogler, *rei alemão (baixo)*
Lohengrin *(tenor)*
Elsa von Brabant *(soprano)*
Duque Gottfried, *seu irmão (personagem muda)*
Friedrich von Telramund, *conde brabanção (barítono)*
Ortud, *sua mulher (meio-soprano)*
O arauto do rei *(baixo)*
Quatro nobres do Brabante *(tenor e baixos)*
Quatro pajens *(sopranos e contraltos)*
Condes e nobres saxões e turíngios; condes e nobres do Brabante; damas; pajens; homens; mulheres e servos.

Ação: Antuérpia, primeira metade do século X

Resumo do argumento

1.º ato

Planície nas margens do Escalda. O rei alemão Heinrich der Vogler (Henrique-o-Passarinheiro), encontra-se em Antuérpia a fim de pedir o apoio dos brabanções para a guerra com os húngaros, que se avizinha. Adianta-se o conde Telramund, que declara ser o tutor dos filhos do duque de Brabante, Elsa e Gottfried, e que acusa com veemência Elsa de ter assassinado, no bosque, Gottfried, cujo corpo não foi encontrado. Por isso, reclama para si o governo do Brabante, já que é o parente mais direto do defunto duque e que sua mulher, Ortrud, é descendente dos antigos príncipes frísios. Horrorizado, o rei ordena que a acusada compareça. A inocente aparência da jovem comove os presentes, que ainda se espantam mais quando Elsa conta que, em sonhos, um resplandecente cavaleiro prometeu ser seu paladino. O rei decide que se celebre um Juízo de Deus. Elsa oferece a sua mão ao misterioso cavaleiro dos seus sonhos. Por duas vezes o arauto exige que o paladino de Elsa se apresente, mas só obtém um silêncio agoirento. Então, torna-se visível no Escalda uma barca puxada por um cisne, na qual se vê um cavaleiro que corresponde à descrição feita por Elsa. Já em terra firme, o cavaleiro manda embora o cisne e declara que a jovem foi injustamente acusada. Mas, antes de a defender no combate, avisa-a de que, se vier a ser seu marido e senhor do Brabante, jamais ela deverá perguntar-lhe nem tentar saber qual a sua origem, nome e linhagem. Elsa promete. Apesar das advertências dos seus nobres, Telramund, homem valente, insiste em enfrentar o cavaleiro do cisne. O arauto proclama as regras do Juízo de Deus e todos os presentes, com a única exceção de Ortrud, imploram a sua ajuda. O combate começa a um sinal do rei. Telramund é abatido pelo cavaleiro, que lhe concede a vida para que possa fazer penitência. O rei leva Elsa até junto do cavaleiro e logo irrompem os cânticos de júbilo. Ortrud exprime o seu espanto e Telramund lamenta a perda da sua honra e da sua fama.

2.º ato

Interior da fortaleza de Antuérpia. É noite. De dentro do palácio chegam os alegres sons de músicas festivas. Nas escadarias da catedral, Ortrud e Telramund, pobremente vestidos. O conde acusa a mulher de ser a causadora da sua desonra, ao contar-lhe ter visto Elsa afogar Gottfried num tanque e despertando nele a ambição de governar o Brabante. Mas Ortrud sabe como dominar Telramund. Acusa-o de ser cobarde e avisa-o de que o misterioso cavaleiro venceu graças a artes mágicas e que esconde o seu nome porque perderia toda a sua força se o segredo fosse revelado. Ortrud propõe um plano: ela encarregar-se-á de instalar a dúvida no espírito de Elsa e de conseguir, assim, que formule a pergunta fatal; mas, se esta via falhar, bastará que Telramund consiga cortar ao cavaleiro o mais pequeno dos seus membros, a ponta de um dedo, para que perca todo o seu poder. Telramund torna a cair nos laços de Ortrud, embora ameace matá-la se for enganado. Entra Elsa, feliz e confiante. Telramund afasta-se e Ortrud começa o seu trabalho insidioso. Invoca em seu socorro os deuses pagãos e atira-se aos pés de Elsa, pedindo piedade para ela e perdão para Telramund. A compassiva generosidade da jovem extravasa e Ortrud finge pagar a sua bondade sugerindo-lhe que averigúe a linhagem do seu futuro marido, já que, desse modo, ele nunca a poderá deixar. Elsa não dá excessiva credibilidade a esta insinuação e retira-se com Ortrud. Na penumbra, Telramund resmunga que matará aquele que considera o ladrão da sua honra.

Amanhece. Ouvem-se os toques de alvorada. Os brabanções juntam-se em frente da catedral e o arauto anuncia que o rei desterrou Telramund e designou o marido de Elsa protetor do Brabante. O arauto dá também a conhecer que o protetor, que vai casar imediatamente com Elsa, partirá no dia seguinte para a Alemanha, à frente dos brabanções. Alguns deles murmuram o seu descontentamento. Telramund apresenta-se perante eles, assegurando que vai acusar o protetor de sacrilégio e perjúrio. Começa o cortejo nupcial. Aparece Elsa, magnificamente vestida, precedida das suas damas. Entre as damas, está também Ortrud, ricamente vestida. Quando Elsa vai entrar na catedral, Ortrud adianta-se e interpõe-se no seu caminho. Arrogante, declara que tem direito a precedê-la, pois o seu marido era um homem respeitado até ter sido proscrito por um falso Juízo de Deus, enquanto Elsa nem sequer pode chamar pelo nome o seu. Elsa corre a refugiar-se ao lado do seu defensor, que repreende Ortrud. Então, torna a aparecer Telramund, que acusa o cavaleiro de feitiçaria. O rei e os nobres apoiam o cavaleiro, mas este vê com angústia que Elsa está perturbada. Telramund atreve-se a pedir a Elsa que consinta que cortem a ponta de um dedo do cavaleiro. O protetor ampara Elsa. A jovem, muito comovida, declara que o seu amor está acima de todas as dúvidas. Recomeça o cortejo. Mas, quando Elsa e o marido entram na catedral, Ortrud, na base das escadas, ergue os braços, certa da sua vitória.

3.º ato

Quarto nupcial. Quando o par fica sozinho, entrega-se a um doce diálogo amoroso; mas, passado pouco tempo, Elsa começa a insinuar que quer conhecer o nome do cavaleiro para o poder pronunciar. Este tenta, em vão, afastar Elsa da fatal obsessão. A jovem sente uma angústia crescente ao pensar na origem mágica de seu marido e ao intuir que ele a pode deixar em qualquer instante. Numa alucinação vê regressar o cisne. Formula, então, as três perguntas proibidas: «Como te chamas? De onde vens? Qual é a tua linhagem?» Nesse momento, irrompem pelo quarto Telramund e os conspiradores. Elsa passa a espada ao marido, que derruba o inimigo com um só golpe. Profundamente consternado, o cavaleiro ordena aos brabanções que apresentem o cadáver de Telramund ao rei e pede às damas que ataviem Elsa para comparecer também com ele diante do rei, pois vai revelar a sua linhagem.

De novo, o prado nas margens do Escalda. Aí se reúnem, armados e preparados para a partida, todos os homens. Espera-se a chegada do protetor do Brabante. Entram os quatro nobres com o cadáver de Telramund, tapado. Chega também Elsa, pálida e triste. Aparece imediatamente a seguir o cavaleiro, que, perante a consternação geral, anuncia que não vai poder guiar no combate os homens do Brabante.

O cavaleiro conta o assalto de Telramund, destapa o cadáver e declara que foi traído por Elsa. Por fim, revela o seu segredo: num castelo longínquo, chamado Monsalvat, está guardado o Gral, o cálice da última ceia; os cavaleiros que o servem possuem poderes sobrenaturais, que aplicam na defesa da virtude; mas, se forem reconhecidos, têm de abandonar a empresa. Declara ser cavaleiro do Gral; é Lohengrin, e seu pai, Parsifal, detém a coroa daquele reino sublime. Elsa pede perdão. O rei e os nobres rogam a Lohengrin que permaneça com eles, mas tudo é inútil. Regressa o cisne com a barca. Lohengrin saúda-o com dor porque, se tivesse continuado pelo menos um ano junto de Elsa, Gottfried, o irmão desaparecido, teria regressado. Mesmo assim, entrega a Elsa a sua trompa, a espada e o anel para que os dê um dia a Gottfried. Nesse momento, entra Ortrud, numa atitude triunfal. Com crueldade, revela que o cisne é o herdeiro do Brabante, que ela encantou, e escarnece de Elsa porque, se o cisne regressar a Monsalvat, já não poderá ser desencantado. Lohengrin desprende a corrente do cisne, que se afunda, e, no seu lugar, aparece Gottfried. Ao ver o rapaz, Ortrud cai no chão. Lohengrin parte na barca, desta vez guiada pela pomba. Elsa, amparada pelo irmão, desmaia, enquanto Lohengrin se esfuma no horizonte.

Embaixo: cena do 1.º ato da ópera Lohengrin, *de Wagner, segundo uma representação da Ópera do Estado da Baviera, Munique.*

Comentário

Lohengrin *é a ópera romântica por excelência de Wagner. Nesta formosa obra, a mais equilibrada das quatro que Wagner escreveu fiel ao ideal romântico de Weber, estrutura, objetivo e época de composição, não podem passar despercebidos.* Lohengrin, *como «produto», não se pode entender sem Meyerbeer nem sem o antecedente triunfal de* Rienzi; *Mas, como fato dramático, também não pode ser compreendido sem o fermento dos acontecimentos sociais e políticos de 1848-1849.*

Desde a sua estréia, Wagner procurou escrever o contra Rienzi. *Primeiro renegou a «grande ópera». A tramóia de aspecto grandioso, dos barcos que atracam ou naufragam no meio da tempestade, em* O Navio Fantasma, *requer os atuais meios do teatro de ilusionismo; a obra é um símbolo da solidão do ser humano confrontado com o seu destino individual. Depois, Wagner realizou em* Tannhäuser *um valioso exercício estilístico de decantação de todas as influências inevitáveis e perceptíveis no seu caminho para uma voz própria dentro da expressão romântica. O torneio de canto tem algo de exame de aptidão perante um tribunal acadêmico e reticente. É significativo que Wagner tivesse projetado* Os Mestres Cantores, *com as suas complicadas regras e provas, durante a composição de* Tannhäuser *e à maneira de sátira desta obra; e, também, que tivesse preferido tratar o tema de* Lohengrin, *iniciado em 1845, em Marienbad, e terminado em 1848.*

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Em cima: Lohengrin declara o seu amor a Elsa de Brabante, segundo uma fotografia de 1905. O tema da redenção pelo amor é uma constante nas obras de Wagner.

Salmer

Lohengrin, *estreou-se no Hoftheater de Weimar, sob a direção ardente de Liszt, a 28 de agosto de 1850, como sendo a obra sonhada por Weber, Marschner, o Schumann de* Genoveva *e o jovem Wagner de* As Fadas. *Podia passar por uma «grande ópera», devido à sua duração — quase quatro horas sem cortes — e tema cavaleiresco. No entanto, a sua estrutura auto-impõe a disciplina clássica dos três atos subordinados ao esquema da exposição, conflito e desenlace dentro da unidade de tempo, e a de um coro que comenta os atos dos protagonistas. Sobre esta estrutura de mecanismo de relojoaria, o romântico surgirá tanto da intenção — conseguir a obra «ideal» — como dos processos utilizados. Ao lado do eficaz mas retórico libre-*

Mary Evans Picture Library

Em cima: gravura de uma cena do 1.° ato de Lohengrin. *Representa a chegada de Lohengrin numa barca puxada por um cisne, no momento em que Elsa vai ser submetida a um Juízo de Deus, por causa das acusações que lhe foram feitas pelo seu tutor, o conde Telramund, de haver contribuído para o desaparecimento de seu irmão.*

to de Rienzi, apresenta-se-nos um texto de qualidade, poético, inspirado não num best-seller, mas sim na literatura, na lenda e na história alemãs. Lohengrin foi escrito na língua alemã culta, que não se presta a adaptações para francês (ou qualquer outro idioma), já que a sua eufonia e ritmo geram a música (por exemplo, ao ouvirmos atentamente o famoso raconto de Lohengrin «In fernem Land, unnahbar euren Schritten, liegt ein Burg, die Monsalvat gennant...», verificamos que o discurso musical é, simplesmente, a declamação cantada dos valores fonéticos e rítmicos do verso.) A ação insere sem violência e com convicção — cavalo de batalha e conflito temático insuperável da ópera romântica como gênero — o mundo do prodígio e da magia (Lohengrin e Ortrud) no mundo real imediato (Telramund e Elsa), por meio da delicada imagem poética do cisne. A orquestra, também protagonista, nutre-se do sinfonismo de Beethoven.

O resultado é uma obra muito atraente, mas que não transmite facilmente o seu segredo, tal como Lohengrin só no fim revela a sua personalidade. Enquanto O Navio Fantasma e Tannhäuser são obras de transição, Lohengrin é meta e realização final da ansiada ópera romântica alemã. Infelizmente, chegou quase trinta anos depois de Der Freischütz. Nasceu como a culminação de uma escola e também como sua despedida. Este resplandecente cavaleiro do cisne, que surge vindo do mítico e materno Gral, pôde chegar a simbolizar caudilhismos messiânicos e até alertas contra inimigos orientais. Nada disto tem hoje demasiada importância. Lohengrin aparece como o primeiro — o outro é Parsifal — dos dois dramas epígonos de Wagner. É, antes de mais, uma viagem poética e musical carregada de nostalgia de um mundo de adolescência individual e cultural — como foi o romântico — que, em 1848, já ficara periclitante. Muitos anos mais tarde, quando Wagner abateu o cisne, que voava majestosamente sobre o lago, com uma flecha disparada por Parsifal, pai de Lohengrin, lembrou-nos a morte do romantismo e o início da atual era materialista. Não há momento mais suave e melancólico do que o da retirada do cisne morto, nos braços dos cavaleiros do Gral, comentada pela orquestra com a referência ao frágil tema que descrevia o cisne na «ópera romântica». Wagner teve consciência do valor epígono desta obra, que amou sempre com ternura. Talvez por isso não compôs durante os cinco anos seguintes, enquanto não se considerou cultural e tecnicamente em condições de abordar o seu grande drama materialista sobre o mito dos nibelungos.

Lohengrin é, porém, hoje em dia, a ópera relativamente mais popular de Wagner. O seu romantismo refinado e conclusivo ajudou-o a conquistar rapidamente o agrado dos públicos de língua alemã. Passou, depois, para os teatros líricos de outras áreas como a obra mais italiana do seu autor, a menos difícil para a mentalidade latina e outras incompreensões que cristalizaram em lugares-comuns. Traduzida para italiano, foi incorporada no repertório de muitos

teatros como uma peça de pseudo bel canto. *Não vale a pena falar da popularidade tragicômica da sua «Marcha Nupcial». Atualmente,* Lohengrin, *ao contrário das duas óperas anteriores, mais espontâneas e diretas precisamente pela sua imperfeição, corre o risco de oscilar entre estes dois extremos: ficar longe, alheia, vista como através dos véus de um sonho amável, ou aproximar-se excessivamente, com uma atroz carga pessimista. Não seria acertado escolher qualquer destes caminhos. Lohengrin, como personagem, representa uma variação mais do «ideal» de guia artístico que Wagner nos propôs em Tannhäuser, em Walther, em Siegfried e em Parsifal. A sua derrota histórica não é inútil. O «ideal» permanece em nós próprios. É apenas necessário aflorá-lo sem lhe perguntar qual a sua origem ou casta. Quanto ao grande tema humano de fundo, motor sutil da ação, o papel do par amoroso numa sociedade estruturada e hierarquizada pelo poder — uma das mais constantes de toda a produção wagneriana — tem vigência suficiente para encher de sangue quente purificado as artérias de um drama só aparentemente majestático.*

TRISTÃO E ISOLDA
(Tristan und Isolde)

Personagens

Tristão, *sobrinho de Marke (tenor)*
Marke, *rei da Cornualha (baixo)*
Isolda, *princesa irlandesa (soprano)*
Kurwenal, *escudeiro de Tristão (barítono)*
Melot, *cortesão (tenor)*
Brangäne, *criada de Isolda (soprano)*
Um pastor *(tenor)*
Um timoneiro *(barítono)*
Um jovem marinheiro *(tenor)*
Marinheiros; cavaleiros e escudeiros; séquito feminino de Isolda.

Ação: travessia da Irlanda para a Cornualha. Castelos de Marke e de Tristão. Século VI.

Resumo do argumento

1.º ato

Camarote revestido de tapetes e cortinados na coberta de um navio. A voz de um jovem marinheiro, que recorda os seus amores deixados na Irlanda, irrita Isolda. Na presença da sua criada e confidente, Brangäne, invoca ferozmente o mar e a tempestade, para que destruam o barco que a leva à Cornualha. Corridos alguns cortinados, para que se veja parte da ponte, Isolda ordena a Brangäne que vá buscar Tristão, o comandante do navio. Tristão escuta Brangäne com respeito e responde com evasivas corteses; mas Kurwenal zomba das duas mulheres e afirma que o herói Tristão, sobrinho e herdeiro do rei Marke, não pode ser servo da serva que vai oferecer ao tio. Brangäne regressa aos aposentos de Isolda, entre as gargalhadas da tripulação, e narra-lhe o sucedido. Então, a princesa lembra quão diferentes eram as circunstâncias quando viu Tristão pela primeira vez. Morold, seu noivo, tombara nas guerras entre galeses e irlandeses; Isolda recebeu a sua cabeça como escárnio. Um dia, chegou às costas da Irlanda, num barquinho, um moribundo. Curado por Isolda, deu-se a conhecer como Tantris; mas Isolda descobriu que fora ele quem matara Morold e decidiu vingar-se. Já com a espada de Tristão no ar, este olhou-a nos olhos e ela deixou cair a arma. Tristão voltou depois, arrogante, para dar Isolda em casamento a Marke, o velho rei da Cornualha. Isolda considera-se culpada de tanta ignomínia. Apaixonadamente, pede a morte para ela e para Tristão. Quando Kurwenal entra para as prevenir de que a costa está perto e de que se devem preparar para desembarcar, Isolda afirma orgulhosamente que se negará a acompanhar Tristão se este não lhe der primeiro uma satisfação por uma dívida não paga. Kurwenal retira-se. Isolda recusa o filtro de amor de Brangäne. Prefere uma bebida de expiação e escolhe o filtro da morte.

A princípio, o diálogo com Tristão é frio e distante. Quando as acusações de Isolda aumentam, Tristão oferece-lhe a sua espada para que a use contra ele. Isolda troça: «Que diria o rei Marke se eu matasse o seu melhor servidor?», e propõe-lhe beberem pela reconciliação. Brangäne estende a terrível taça. Tristão, consciente do que Isolda pretende, bebe: «Único alívio da aflição eterna! Amável filtro do esquecimento... bebo-te sem vacilar.» Mas Isolda arrebata-lhe o copo: «Também desta vez me enganas? Metade é minha! Traidor! Bebo-a por ti!» Ambos esperam a morte, enquanto os seus olhos revelam a paixão que os consome. Libertos do que os rodeia, entregues a si próprios, reconhecem-se e abraçam-se. O amor até então contido explode, impetuoso. Kurwenal entra para anunciar que já se aproxima o barco do rei e encontra Tristão num terrível estado de confusão. Brangäne revela a Isolda que trocara o filtro da morte pelo do amor e procura vesti-la, ajudada pelas aias, para o encontro imediato com Marke. Trombetas e gritos de júbilo anunciam a chegada do rei e do seu séquito.

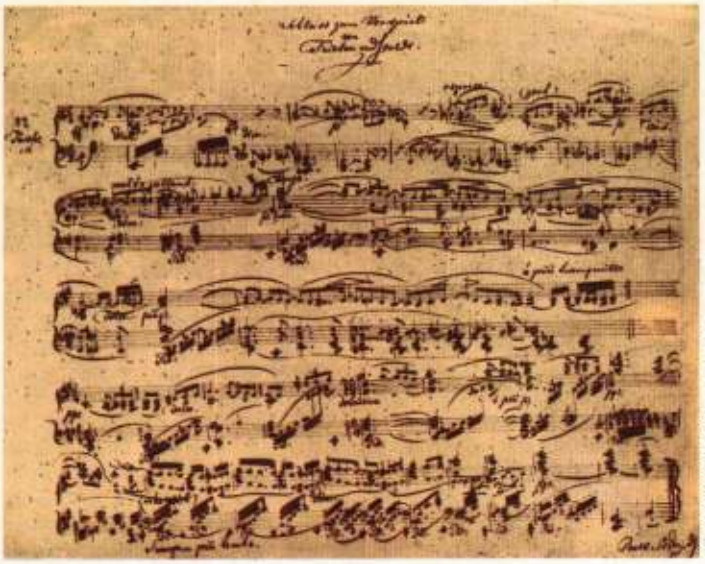
2.º ato

Jardim, no castelo de Marke. Noite de verão, clara e serena. Afastam-se as trompas de caça. Isolda espera que se extingam para fazer sinal a Tristão de que pode aproximar-se. Brangäne previne Isolda de que é suspeita a precipitação com que Marke e os seus homens organizaram a caçada. Acima de tudo, põe-na de sobreaviso contra o cortesão Melot. Mas Isolda não ouve estas razões. Para ela, Melot é o melhor amigo de Tristão e o amor que sente não suporta mais a separação do amado. Chega Tristão por entre as árvores, guiado pelo lenço branco que Isolda agita. O encontro dos dois é febril e exultante. Recorda-

Königliche Schauspiele.
Opernhaus.
(17te Vorstellung.)
Zum ersten Male:
Lohengrin.
Abonnements-Zettel.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin
Wittelsbacher Ausgleichsfond, Munique

Em cima: ingresso de assinatura para a primeira representação do Lohengrin, *em Berlim. À direita: cenário para o 3.º ato de* Tristão e Isolda. *Representa o castelo de Tristão em Careol.*



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Para a redação do texto poético de Tristão e Isolda, *Wagner inspirou-se num poema germânico de Gottfried von Strassburg (século XIII), baseado, por sua vez, numa antiga lenda de origem céltica. Em cima: partitura autógrafa de Wagner para o prólogo de* Tristão e Isolda, *datada de Paris, 15 de dezembro de 1859.*

ções. Recusa da falsidade e da falta de verdade anteriores ao filtro, que é exaltado. O ímpeto inicial cede pouco a pouco. Os amantes invocam a noite de amor e consagram-se a ela com um sentimento metafísico: «Sou eu o próprio mundo, supremo murmúrio delicioso, vida para o mais sagrado do amor, divino desejo consciente — sem ânsias — do nunca mais despertar.» Do ponto onde está de vigia, a voz de Brangäne adverte-os do perigo que virá com o amanhecer, mas o par continua no seu sonho. A morte seria plenitude do amor e definitiva libertação. A voz de Brangäne repete uma vez mais a sua advertência. É inútil. Tristão e Isolda entoam um hino apaixonado à união das suas individualidades num ser sem nome, na noite, no amor e na morte, e são, assim, surpreendidos pelos falsos caçadores. Amanhece.

Melot mostra a sua presa a Marke. O rei não parece vingativo, mas sim pesaroso. Não compreende como é que Tristão, seu amigo, seu herdeiro, o homem que lhe propôs casar com Isolda, o pôde atraiçoar daquela maneira. Tristão não tem resposta. Com profunda tristeza, diz que quer voltar para o país da morte e da noite e pergunta a Isolda se o seguirá no seu destino. Esta diz que sim, e Tristão beija-a no rosto. Então, Melot, irado, incita o rei à vingança. Tristão tem um gesto de cólera: «Quem interpõe a sua vida à minha?» Desafia Melot. Mas, ao defrontá-lo, deixa cair a espada e oferece-lhe o peito para que o trespasse. Marke tenta deter Melot, mas já é tarde. Tristão cai, ferido de morte.

3.º ato

Castelo de Tristão em Careol, em estado de abandono. Para lá das ameias, avista-se o mar. Tristão jaz à sombra de uma tília. Kurwenal vela-o. Ouve-se a triste melodia que toca na sua flauta um pastor que, aproximando-se, pergunta pelo estado de Tristão. Kurwenal ordena-lhe que vigie o mar e lhe anuncie com outra melodia a chegada do barco que espera. O prostrado Tristão volta a si. Com voz entrecortada, descreve o lugar onde a sua alma acordou: «No vasto reino da noite dos mundos.» Só anseia pela presença de Isolda, que, no seu delírio, vê prisioneira do dia. Devorado pela febre, Tristão maldiz a luz e o Sol. Kurwenal tenta levantar-lhe o ânimo e revela que mandou buscar Isolda, que vem já a caminho. Tristão explode em exclamações de júbilo e exprime o seu profundo agradecimento ao fiel escudeiro. Depois, tem alucinações... Julga que chega o barco de Isolda, mas a triste melodia do pastor repete que não se vê nenhum barco no mar. Tristão cai num estado de profundo desconsolo. A melodia fá-lo lembrar a morte de seu pai e de sua mãe e revela-lhe o seu destino: «Desejar e morrer.» Os fatais acontecimentos da sua vida voltam-lhe à memória, confundidos e entrelaçados. O filtro corrói-lhe o coração e o cérebro. Os raios do Sol abrasam-no. Em pleno delírio, maldiz o filtro do amor e cai por terra, sem sentidos. Kurwenal consegue reanimá-lo. Recupera o conhecimento, sonha com Isolda. Depois, exaltado, increpa Kurwenal por não se ver o barco salvador. Nesse momento, o pastor anuncia, com a sua flauta, que avistou o barco de Isolda. Expande-se a alegria de Tristão e de Kurwenal, que corre para o cais, enviado pelo seu senhor. Ao ficar só, Tristão entrega-se ao frenesi do seu desejo, arranca as ligaduras e, cambaleando, tenta ir ao encontro da amada. Quando esta entra, encontra-o quase exânime. E Tristão cai, enquanto pronuncia uma só palavra: «Isolda!»; depois é o silêncio. São já inúteis os rogos e os protestos da mulher. Transida de dor, cai, sem sentidos, sobre o cadáver.

Chega outro barco com Marke, Melot e Brangäne. O heróico Kurwenal dispõe-se a defender com a sua vida o corpo do seu senhor. Cego de fúria, mata Melot, mas sucumbe sob as espadas dos homens de Marke. O rei chora sobre os cadáveres. Informado sobre o filtro por Brangäne, tinha-se feito ao mar para perdoar aos amantes e só conseguiu aumentar o «saque da morte.» Mas o seu drama é deste mundo, enquanto Isolda pertence já a outras esferas. Junta-se a Tristão lá onde não há dia nem noite nem consciência individual: «Na onda crescente, na ressonância universal, no infinito espaço do alento do mundo... afogar-me... afundar-me... inconsciente... supremo deleite!»

München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Samstag den 10. Juni 1865.

Zum ersten Male:

Tristan und Isolde

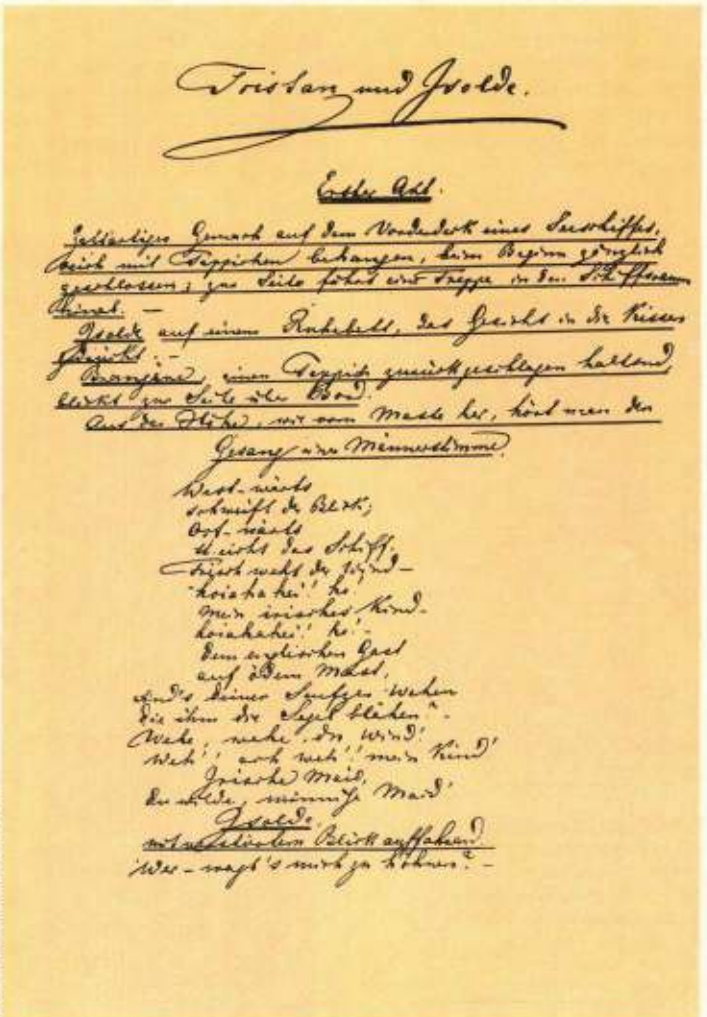
von

Richard Wagner.

Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Em cima: cartaz que anuncia a estréia de Tristão e Isolda *na cidade de Munique, em 10 de junho de 1865. Esta ópera, que sob a direção de Hans von Bulöw, e com a colaboração de vozes excepcionais, alcançou um êxito estrondoso, só pôde ser representada quatro vezes, por, em 21 de junho, ter falecido em Dresden um dos principais intérpretes, o tenor Ludwig Schnorr. À direita: texto autógrafo de Richard Wagner da primeira página do 1.º ato de* Tristão e Isolda.


Tristan und Isolde.

Erster Akt.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Siegfried Lauterwasser

Tristão e Isolda *é o poema do amor que só se realiza pela negação da vontade de viver, por meio da união dos amantes na morte. Esta idéia, que se encontra presente em toda a obra, atinge o seu momento de máxima expressão no grandioso dueto de amor que os protagonistas interpretam no 2.º ato (em cima).*

Comentário

Se, entre as óperas de Wagner, há uma «indiscutível», ela é Tristão e Isolda. *A escola antiwagneriana de Brahms e Hanslick admirou* A Morte de Amor. *Para a história da música, esta ópera, estreada em Munique, a 10 de junho de 1865, ficou consagrada como a mais progressista de Wagner, por ser antecessora das teorias atonais. Na medida em que hoje é suportável o romantismo, esta obra marca o ponto mais alto da sua expressão musical e acaba por se regressar a ela quase com horror, ante a magnitude do pecado. Por outro lado, aqui mal se entrevê a pretensa ideologia racista e protofascista do «senhor de todos nós» (Adolf Hitler). Além disso, a sua fama justifica que se ponham os olhos em alvo e se irrompa em exclamações laudatórias, enquanto continua a ser representada com cortes terríveis, para aliviar os pobres intérpretes e para que os seus longos circunlóquios não aborreçam demasiado. Definitivamente,* Tristão e Isolda *serve muitas vezes de alibi aos que consideram que, pelo menos uma vez, se pode perdoar a Wagner o ter vivido.*

Tal como sucede com todas as produções da maturidade, à exceção de Os Mestres Cantores, *Wagner retomou os velhos mitos e lendas da cultura européia pós-romana. Ao recusar, depois de* Rienzi, *os temas históricos para os seus dramas musicais, Wagner tinha consciência de que o tratamento operístico desses temas — rebaixados a «grande espetáculo» — constituía uma forma daquilo a que hoje se chama alienação cultural. Por isso, procurou as origens, recriou o mito, a lenda, a literatura de Artur e dos trovadores. Por muito afastado que o teatro que se escreveu no nosso século possa parecer do de Wagner — do expressionismo a Brecht, de Hofmannstahl a Genet, de Pirandelo a Ionesco —, não se deve esquecer que esse teatro de crise é devedor da dramaturgia de Wagner, uma vez que esta recuperou, recriou e expôs, arquetipicamente, os grandes impulsos latentes na origem cultural da Europa.*

Nesse sentido, talvez seja esta a obra mais representativa de Wagner. A lenda de Tristão e Iseu — que, desde o início, relacionou o nome de Tristão com o sentimento de tristeza — é muito antiga e, provavelmente, herdeira de mitos ancestrais arianos. A sua expansão produziu-se no século XII: Chrétien de Troyes, Béroul, Eilhart von Oberg, Thomas, Frei Roberto, o «Tristão Ricardiano», o «Tristão Corisiniano» e os modelos castelhano, galaico-português e catalão. A fonte de Wagner foi a adaptação da obra de Thomas, na edição de Inmermann. Com a sua poderosa capacidade de síntese, conservou os elementos essenciais do mito: a origem trágica de Tristão, cujo pai morreu antes do seu nascimento, que também custou a vida a sua mãe; a relação entre a música e o nascimento de Tristão, ligado a uma dolente canção pela mãe morta; a honra cavaleiresca deste homem valente e prestigioso; a situação de guerra entre a Irlanda e a Cornualha, que pôs frente a frente Morold — na lenda, um monstro marinho — e o triunfante herdeiro do rei Marke; a ferida de Tristão; a natureza sensível e culta de Isolda; o olhar entre Tantris e a sua inimiga, símbolo da união secreta, do amor não confessado; o filtro de amor; a denúncia de Melot, velhaco anão da corte de Marke; a segunda e mortal ferida de Tristão; o barco que conduz Isolda com o símbolo da bandeira branca ou negra, genialmente transformado por Wagner na melodia alegre ou triste que o pastor toca.

Pode dizer-se que esta obra é o drama da recuperação da identidade. Nascido na desdita, Tristão, ao lembrar, por sugestão da melodia do pastor, a morte da mãe, pergunta-se: «Para que destino fui escolhido?» *Isolda já tinha dado a resposta no 1.º ato:* «Cabeça consagrada à morte. Coração consagrado à morte.» *Há um pormenor, aparente-*

mente insignificante e, no entanto, muito importante: ao princípio, Isolda chama «servo» a Tristão, cortesão e vassalo de Marke a serviço da princesa irlandesa, futura rainha da Cornualha. Escravo da ordem necessária. Contudo, Tristão é também o sobrinho do rei Marke, o seu herdeiro, o mais nobre dos cavaleiros, o mais valente, espelho de virtudes sociais, um triunfador. Mas será este o autêntico Tristão?

Este masculino e forte representante de uma sociedade hierarquizada, guerreira e exaltadora da honra, é, para Isolda, uma pessoa muito diferente: «Pergunta a esse varão livre se se atreve a aproximar-se de mim», diz a Brangäne. É em Isolda que se encontra o verdadeiro Tristão, o homem consagrado à morte. No delírio terrível do 3.º ato, moribundo, quando só deseja a visão de Isolda, o antigo herói rompe definitivamente todas as barreiras materiais que o separavam do seu destino: «Como! Ouço a luz? A luz, ah! A luz refulge! A ela! A ela!»

E Isolda? A bela princesa, possuidora do dom de curar os doentes, noiva do chefe irlandês e agora derrotada, oferecida por política matrimonial ao «caduco rei da Cornualha». Isolda vive na realidade oficial de Tristão, que, para ela, é mentira e traição. Por sua vez, a sua própria aparência obriga-a à vingança por meio de um filtro de morte. A sua maligna provocação a Tristão procura que a honra do cavaleiro o ponha frente a frente com esta situação limite: persistir na representação do seu papel, beber e morrer; ou recusar a bebida, mostrar-se covarde e indigno de Isolda. A mulher precisa destruir em Tristão o mundo masculino que a oprime e humilha. Mas Tristão bebe, dá esse passo que, julga, irá conduzi-lo à morte; e Isolda decide segui-lo num supremo ato de reciprocidade. Ainda não chegou o momento da morte.

Continua a vida, A mentira esfumou-se.

Tristão e Isolda alcançaram a sua verdadeira e amorosa identidade.

Mas a recuperação dessa identidade necessita de um cosmos diferente, de um mundo íntimo: o reino da noite. À luz do dia, Isolda é a esposa de Marke e Tristão o fiel vassalo, espelho de virtudes. O dia faz persistir a mentira anterior ao reconhecimento.

A noite isola e ampara os dois amantes. É esta a hora da invocação à noturna protetora, que possui significados muito mais válidos do que a sua inconcreção tonal ou a maleável progressão do sentimento, pois é o momento da fusão dos seres num só, da íntima harmonia do ser, quando os amantes devêm respiração compassada, sentimento puro, «servos» do seu instinto e do comportamento destinado à sua espécie.

A invocação à noite manifesta-se em «consagração à morte». A aura fatal da personalidade de Isolda deixou de ser relevante. Apesar de toda a sua grandeza, a terrível destruição do nobre Tristão, profundamente comovedora, perde importância ante a transfiguração nessa nova unidade que já não precisa de elementos físicos ou materiais. A morte física daqueles que, na mentira do dia, se chamaram Tristão e Isolda, não é mais do que uma representação da metafísica dissolução das individualidades na nova unidade a-histórica, inconsciente, acrônica. O texto e a música de A Morte de Amor transcendem os limites do eu e do tu, do objeto e do seu conhecimento. A transfiguração daqueles que não quiseram continuar a ser Tristão e Isolda produz a música das esferas, o puro som do universo. A aniquilação da consciência individual — «supremo deleite» — exprime o triunfo da natureza irracional e imutável. Certamente, devido a esta exacerbada vitória do sentimento sobre a razão, Tristão e Isolda pode ser louvada ou vituperada como a obra mais representativa do singular humanismo wagneriano. Porque detém a chave da porta que nos deixa entrever o insondável abismo da noite, o profundo mistério da nossa íntima e oculta natureza.

Musée Royal de Beaux Arts, Bruxelas

OS MESTRES CANTORES DE NUREMBERG (Die Meistersinger von Nürnberg)

Personagens

Hans Sachs, *sapateiro (baixo)*
Veit Pogner, *ourives (baixo)*
Kunz Vogelgesang, *peleiro (tenor)*
Konrad Nachtigall, *latoeiro (baixo)*
Sixtus Beckmesser, *escrivão (baritono)*
Fritz Kothner, *padeiro (baixo)*
Balthasar Zorn, *estanhador (tenor)*
Ulrich Eisslinger, *especieiro (tenor)*
Augustin Moser, *alfaiate (tenor)*
Hermann Ortel, *saboeiro (baixo)*
Hans Schwarz, *fabricante de meias (baixo)*
Hans Foltz, *caldeireiro (baixo)*
Walther von Stolzing, *jovem cavaleiro da Francônia (tenor)*
David, *aprendiz de Sachs (tenor)*
Eva, *filha de Pogner (soprano)*
Magdalena, *aia de Eva (meio-soprano)*
Um guarda-noturno (baixo)
Burgueses e burguesas de todos os grêmios; oficiais; aprendizes; moças; povo.

Ação: Nuremberg, em meados do século XVI

Resumo do argumento

1.° ato

Interior da Igreja de Santa Catarina. Termina o serviço divino da véspera de São João. Walther interroga ardentemente Eva, que lhe responde com agrado. Magdalena, a aia, mais velha que a jovem, informa o cavaleiro de que a mão de Eva está em jogo: será para o mestre cantor que vencer o concurso de canto do dia de São João. Walther, recém-chegado a Nuremberg, não entende o que se passa e Magdalena pede ao namorado, David, aprendiz de sapateiro na oficina de Hans Sachs, que ajude o jovem cavaleiro no seu propósito de tornar-se rapidamente mestre cantor.

Enquanto os aprendizes preparam a nave para a reunião dos mestres cantores e para os exames marcados, David explica ao cavaleiro o longo e complicado processo que há que seguir para se chegar a mestre artesão e a mestre cantor. Vão chegando os mestres. Entram primeiro Pogner, rico ourives, e o escrivão da cidade, Beckmesser, um solteirão que aspira a casar com Eva, apetecível jovem e rica herdeira. O cavaleiro Walther saúda Pogner, seu mentor em Nuremberg, e anuncia-lhe que se quer apresentar a exame, para conseguir entrar para a corporação dos mestres cantores. Beckmesser suspeita de uma combinação entre o ourives e o cavaleiro e põe-se alerta. Kothner, secretário da corporação, faz a chamada dos mestres. Logo em seguida, Pogner pede a palavra e explica por que decidiu oferecer a mão da sua única filha ao vencedor do concurso de canto que se irá celebrar no dia seguinte. Pogner explica que Eva só poderá casar com um mestre cantor, mas que não lhe será imposto o marido, porque poderá recusar o vencedor do concurso, se não for do seu agrado. Sachs aprova as condições, enquanto Beckmesser resmunga. De imediato, Pogner apresenta Walther. Os artesãos acolhem sem entusiasmo o aristocrata. Beckmesser, que é o «marcador» ou juiz, prepara-se para o exame. Adverte o cavaleiro de que será suspenso ao fim de sete erros. Walther inicia a sua canção, tão inspirada como livre. Beckmesser enche a lousa com toda a espécie de erros. Há grande tumulto. Hans Sachs tenta, em vão, demonstrar que o canto de Walther, embora pouco ortodoxo, é puro fogo de inspiração. Beckmesser consegue que todos os mestres, com exceção de Pogner e Sachs, votem contra o cavaleiro. Este despede-se arrogantemente. Pogner lamenta o resultado, pois pensava que Walther seria um bom partido para sua filha. Sachs contempla, impotente, o tumulto que se gerou.

Os protagonistas das óperas de Richard Wagner, meio heróis, meio deuses, serviram de fonte de inspiração a numerosos artistas. À esquerda: quadro do pintor simbolista belga Jean Delville, intitulado Tristão e Isolda.

2.° ato

Entardecer quente de verão nas ruas de Nuremberg. Magdalena interroga David sobre o exame do cavaleiro, e, quando se inteira de que foi reprovado, deixa o atônito David sem a merenda que lhe trazia e entra na casa de Pogner. David tem de suportar as graças dos aprendizes. Chega Sachs e ordena a David que prepare a sua mesa de trabalho. Pogner e Eva voltam de um passeio. O ourives está preocupado e fala com a filha sobre o destino que o dia seguinte lhe trará. Depois, vai para casa. Magdalena conta a Eva o que lhe disse David e as duas entram também em casa. Sachs coloca a banca de trabalho à porta da oficina e começa a trabalhar.

Anoitece docemente e o aroma de um sabugueiro faz o sapateiro mergulhar em meditação poética. Lembra o que sucedeu de manhã. Ainda está emocionado com o canto do cavaleiro. Sai Eva e aproxima-se do seu amigo Sachs. Eva quer saber o que se passou no exame, mas não se atreve a perguntar diretamente. Sachs trata-a ao mesmo tempo com ternura e malícia. Quando falam de Beckmesser, Eva exprime o seu desagrado e sugere que Sachs se apresente no concurso. O sapateiro diz a Eva que já é demasiado velho para ela. Por fim, Eva averigua o que queria e afasta-se, muito agitada. Sachs intui o que se passa e mete-se na oficina para espiar os acontecimentos na rua.

Magdalena vai à procura de Eva e comunica-lhe que, nessa noite, Beckmesser lhe irá fazer uma serenata. Eva decide que Magdalena se ponha à janela em seu lugar; a aia pensa, divertida, que, desse modo, causará ciúmes a David. Quando vão entrando em casa, aparece Walther. Os dois jovens abraçam-se e declaram o seu amor. O cavaleiro conta, indignado, a cena do exame. São já 10 horas e aparece o guarda-noturno na sua ronda. Eva entra em casa e torna a sair vestindo as roupas de Magdalena, decidida a fugir com Walther. Mas Sachs, disposto a impedir esse ato, que seria um rapto, projeta sobre a rua uma luz forte, que detém o par. Nesse momento, aproxima-se Beckmesser, tangendo o seu alaúde. Walther quer agredi-lo; Eva detém-no e esconde-se com ele.

Quando Beckmesser vai começar a serenata, Sachs começa a bater nos sapatos com o martelo e entoa uma canção sobre a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, que perturba a filha de Pogner. Entretanto, Magdalena aparecera à janela, vestida como Eva. Beckmesser tenta chegar a um acordo com Sachs. Por fim, de má vontade e resmungando, aceita que o sapateiro marque com marteladas os possíveis erros que cometa. A serenata desenrola-se sob o contínuo martelar de Sachs nas solas dos sapatos do escrivão, que em breve ficam prontos. Enquanto Sachs canta e dança à volta de Beckmesser, este continua a cantar aos gritos e acorda a vizinhança. Mestres, oficiais e aprendizes saem para a rua e começam a provocar-se. Produz-se uma enorme confusão e o tumulto generaliza-se. David, ciumento, salta pela janela do seu quarto e arremete contra Beckmesser, que tenta, em vão, escapar das garras do aprendiz. Magdalena guincha na janela. As vizinhas assomam por sua vez e despejam baldes de água sobre os contendores. Pogner manda entrar Magdalena, julgando que é Eva, e sai à rua em busca da que julga ser a criada. Ouve-se a buzina do guarda-noturno. Pânico e debandada de todos. Pogner leva para casa Eva meio desmaiada, Sachs agarra David e mete-o na sua, a pontapé; depois, vai buscar o aturdido Walther. Beckmesser põe-se em fuga. Fecham-se todas as janelas e as ruas ficam desertas. Entra o guarda-noturno e entoa o pregão das onze. A lua cheia brilha sobre os telhados da pacífica Nuremberg.

3.° ato

Manhã do dia de São João. Interior da oficina de Sachs, o qual lê um grande livro. David, que levou os sapatos a Beckmesser, entra com comida e adornos para a festa. Tenta desculpar-se pelo acontecido, mas Sachs não lhe presta atenção e pede ao aprendiz que cante o pregão de São João. Ao fazê-lo, David dá-se conta de que esse dia é o do santo onomástico de Sachs e quer oferecer-lhe o seu farnel. Sachs trata-o com grande benevolência e manda-o vestir o trajo de festa.

Aparece Walther, vindo dos quartos interiores. O mestre e o cavaleiro dialogam sobre a inspiração e as regras poéticas. O jovem diz que teve um sonho maravilhoso e Sachs oferece-se para o transcrever, se Walther lhe contar. O cavaleiro canta várias estrofes, guiado por Sachs, que as vai escrevendo; mas decide não continuar quando o sapateiro o incita a desenvolver ainda mais o seu relato. Beckmesser entra na loja, com um aspecto dorido. Ao dar umas voltas por ela, repara na canção escrita por Sachs e julga compreender que o sapateiro também irá competir pela mão de Eva no torneio. Quando Sachs entra, acusa-o de ter organizado o tumulto da noite anterior para o desprestigiar perante Eva. Como prova desse fato, Beckmesser exibe a canção escrita pelo punho e letra de Sachs; este, ladinamente, oferece-a ao escrivão, que fica muito contente. Sach previne-o em vão de que a canção é difícil. Beckmesser vai-se embora alegre e convencido de que, com uma canção de Sachs, irá forçosamente obter o prêmio a que aspira.

Chega Eva, com o pretexto de que os sapatos novos a magoam. Na verdade, quer ver Walther e, quando este aparece, envergando as suas melhores roupas, contempla-o extasiada. Walther retoma a narração do seu sonho amoroso. Sachs finge estar a arranjar um dos sapatos de Eva, que se encosta soluçando ao peito de Walther, quando este termina a sua canção. Por um momento, Sachs sente-se desfalecer. Também ele está apaixonado pela menina que viu crescer e tornar-se mulher, na esperança de, um dia, casar com ela. Ternamente, Eva diz a Sachs que é o melhor homem do mundo e que, se pudesse escolher, só ele seria o seu marido. Mas agora escolheu para ela «um suplício nunca antes conhecido». Sachs responde que conhece a história de Tristão, de Isolda e do rei Marke, e que não quer ter a mesma sorte do velho monarca da Cornualha. Depois, dá um título à canção de Walther, eleva David à categoria de oficial e parte com os três e Magdalena (que vê já para breve o seu casamento com David) em direção ao terreiro onde os habitantes de Nuremberg celebram a festa do seu santo padroeiro.

Ali reinam o bulício e a alegria. Marcha das corporações: os sapateiros, os alfaiates, os pedreiros, etc., desfilam todos com os seus estan-

dartes e cantam os seus pregões. Pelo rio Pegnitz chega uma barca com moçoilas de uma aldeia vizinha, que convidam os aprendizes para um baile rústico, e David é alvo de novas chacotas. Pomposa, entrada dos mestres cantores. Dando-se conta da presença de Hans Sachs, o povo recebe-o com o coral que o Hans Sachs histórico dedicou a Lutero. O primeiro a atuar é o aspirante mais velho, Beckmesser, que não conseguiu aprender o texto da canção de Walther e faz uma figura espantosamente ridícula. Sachs apresenta o verdadeiro autor, Walther, e convida-o a cantar perante todos. O cavaleiro começa com as estrofes escritas, mas em breve se deixa arrebatar pela inspiração e improvisa outras novas. O povo segue a melodia com enlevo e proclama o jovem vencedor. Os mestres ratificam o veredicto e Pogner agradece a Sachs a volta que deu aos acontecimentos. Eva põe a Walther a coroa de louro e de mirto; mas o orgulhoso rapaz recusa, em seguida, o colar de ouro que o distingue como mestre cantor. Consternação geral. Então, intervém Sachs, que se dirige primeiro ao atrevido jovem e depois a todos os presentes: «Não desprezeis os mestres e honrai a sua arte!» Sachs faz o louvor da arte alemã e da sua vitalidade, independentemente dos acontecimentos políticos. Walther aceita o colar e todos repetem as últimas frases do sapateiro-poeta e aclamam o grande Sachs de Nuremberg.

Comentário

Inicialmente, Wagner pensou escrever uma ópera cômica, que servisse de contraponto a Tannhäuser. *A leitura da* A História da Literatura Alemã, *de Gervinus, desvendou-lhe as possibilidades jocosas do paralelismo entre os aristocráticos* Minnesinger, *de Wartburg, e os burgueses* Meistersinger, *de Nuremberg. Traçou o primeiro esboço em Marienbad, a 16 de julho de 1845; mas só em 1861 se decidiu a desenvolver o velho projeto. Durante esses anos, Wagner leu ou estudou o conto de Hoffmann,* Mestre Martin, o Tanoeiro; *o drama* Hans Sachs, *de Deinherdstein; o* singspiel *de Lortzing sobre este drama; e, especialmente, a crônica de Wagenseil,* A Divina Arte dos Mestres Cantores. *A ópera foi concluída em outubro de 1867 e, desde a sua triunfal estréia em Munique, a 21 de junho de 1868, foi e é uma obra compreendida, exaltada e vituperada. Para uns, simboliza a luta entre a arte nova (Walther) e a antiga (Beckmesser); para outros, contém uma retórica nacionalista e patrioteira, que atua como droga coletiva de alcance histórico. Há quem a considere um passo atrás, um regresso às fórmulas da «grande ópera», enquanto outros vêem aqui o pastel falaz do mistagogo que esconde o seu romantismo sob aparências arcaizantes. Muitos são os que opinam que é a única obra humana de Wagner, entre o mare magnum de deuses e heróis que constituem a sua grinalda, e há também quem insista em apontar a satânica crueldade de Wagner, desapiedado inimigo do crítico Hanslick e de toda a raça judia, retratados (tanto este como aquele) no pobre Beckmesser. Há ainda quem reduza a ópera a panfleto propagandístico do divino, único e indiscutível «mestre» Richard Wagner.*

Estas visões são limitadas, parciais, por vezes desonestas e quase sempre de circunstância. O homem que, uns anos mais tarde, chamaria «Wahnfried» à sua casa de Bayreuth legou-nos, nesta obra, a humana comédia do Wahn. *É difícil traduzir esta palavra.* Wahn *exprime estados de alma ou atitudes que nascem da componente irracional do ser humano: ilusão vã, imaginação fantástica, mitomania, insânia, loucura momentânea, alucinação, sonho, delírio, obsessão, auto-indulgência; tudo isto repassado do sentimento fáustico da alma alemã. O 1.º ato de* Os Mestres Cantores, *rigorosamente expositivo das personagens e dos seus conflitos, apresenta uma sociedade burguesa firmemente estruturada pelo conjunto das suas crenças e regras religiosas, sociais, profissionais e hierárquicas. Mas o 2.º passa-se durante a noite. A noite perfumada, carregada de sussurros e de presságios, segue-se ao quente dia de verão. A cidade dorme, mas o* Wahn *anda à solta. Pogner foi para a cama cheio de dúvidas. Walter e Eva estão dispostos a fugir e a transtornar, assim, o curso ordenado das suas vidas. Beckmesser, vaidoso e cego perante a realidade, julga que pode atrair a si a juventude de Eva com uma romança. Magdalena aceita fazer-se passar por Eva para fazer ciúmes a David e também qual é o criado que nao queira figurar como patrão, pelo menos uma vez na vida! David, ciumento e enceguecido, espancará Beckmesser — autoridade do Conselho de Nuremberg —, ao julgar que ele pretende Magdalena. O povo e os seus dirigentes, mestres e aprendizes, homens e mulheres, jovens e velhos, aproveitam a oportunidade da arruaça para correrem para a rua e se surrarem à vontade, com impunidade e à traição; afloram aqui as mágoas das rixas cotidianas, os ódios entre vizinhos, as invejas, as repressões acumuladas pela dissimulação social. Pontapés, insultos, cachações, pauladas e murros são a válvula de escape dessa tensão e, ao mesmo tempo, criaturas do* Wahn *coletivo. É tão intensa a consciência geral de culpa que, quando o guarda-noturno, cheio de vinho e meio*

Robert Hetz/Zefa

Os Mestres Cantores de Nuremberg *(à esquerda, cena do 3.º ato) constitui o único exemplo de comédia na vasta produção de Wagner. A ópera desenvolve o tema do eterno conflito entre a necessidade de renovação, de que Walther, o cantor de inspiração livre, é porta-bandeira, e as forças conservadoras de uma crítica demasiado presa à tradição, simbolizadas por Beckmesser*

Mary Evans Picture Library

Em cima: gravura de uma cena do 2.º ato de Os Mestres Cantores de Nuremberg. *Representa uma rua da cidade, ao anoitecer. Sachs, o sapateiro, sentado em frente de sua casa, e Eva e Walther, escondidos atrás de uns arbustos, assistem à serenata com que o fátuo Beckmesser brinda, por engano, Magdalena, aia de Eva.*

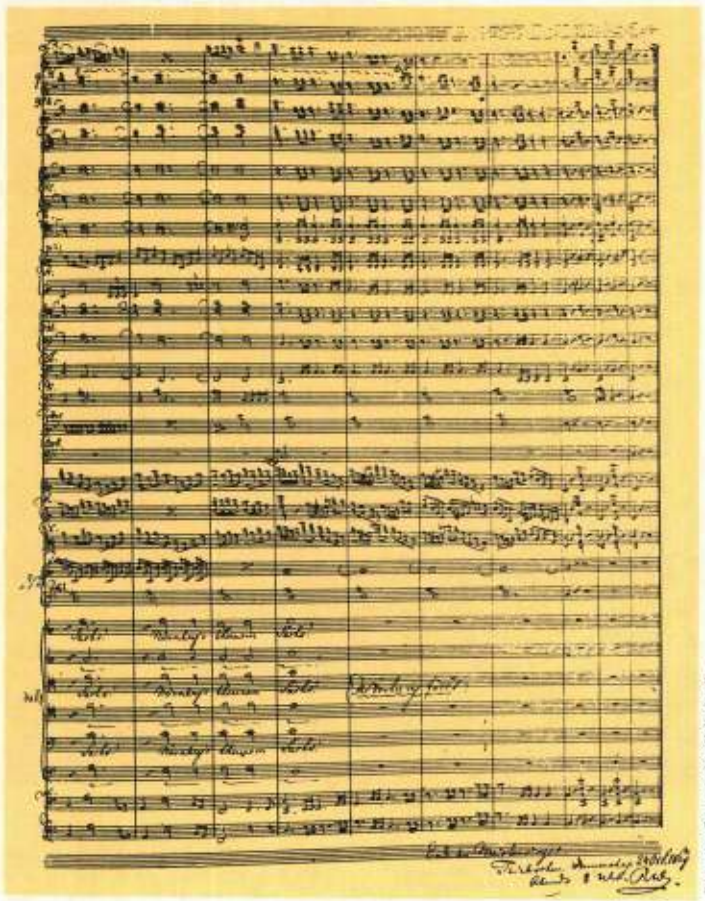
a dormir, se anuncia com a sua buzina, todos fogem como ladrões, refugiando-se atrás das portas dos seus lares. Apenas um indivíduo manteve a cabeça fria e o domínio dos instintos — Hans Sachs —, embora, ao fazer justiça por suas próprias mãos e exasperar Beckmesser, haja contribuído para a explosão de insânia.

O 3.º ato, diurno e festivo, vai constituir a progressão necessária em direção ao restabelecimento do equilíbrio e da harmonia. O sapateiro-poeta coteja a sua experiência da noite anterior com a leitura histórica e atribui ao Wahn *a causa profunda do que aconteceu, se bem que reconheça a sua parte de responsabilidade. Por que se orienta Sachs com clarividência no meio do marasmo geral? Porque possui esse rico sentido compassivo da dor humana que é o fermento do altruísmo. Viúvo, vive solitário na sua modesta casa, com o seu aprendiz, David, apenas entregue ao trabalho de sapateiro e cumprindo a sua vocação de poeta: chega a escrever versos nas solas dos sapatos e borzeguins. Maduro, já à beira da velhice, a sua alma de poeta não o impede de ter os pés bem assentes na terra. Sachs antecipa de um século a profilaxia da mudança de atividade, o equilíbrio de duas personalidades — a do profissional e a do «ocioso» — num mesmo homem. Mas, acima de tudo, este indivíduo autêntico, casmurro e jovial, popular e culto, sabe renunciar às tentações do seu próprio* Wahn, *personificado por Eva, e aceitar produtivamente as limitações que a idade lhe impõem. A sua melancolia converte-se em compreensão e amor pela sua cidade e o seu povo.*

A progressão em direção à luz radiosa do final faz-se graças a Sachs. Devido à sua ação, os conflitos apresentados resolvem-se de uma forma harmoniosa. Só uma personagem, Beckmesser, ficará, por decisão própria, fora da filantropia conclusiva. Da mesma idade de Sachs, permanece solteiro e aferra-se rigidamente a regras exclusivas. Nega tudo o que não compreende e nega-o porque é potencialmente perigoso para ele. Não ama Eva nem lhe importa que a jovem o deteste: quere-a devido ao dinheiro de Pogner e para satisfazer a sua vaidade. Carece de talento poético, e daí a sua satisfação por ser «marcador», uma vez que, com a prepotência do lugar, afoga a mais leve tentativa de inovação. A sua atuação contra Walther é um escândalo de abuso de poder e desonestidade. Beckmesser passa pela cena entre risos e não deixa de ser curioso que a sua tendência antidemocrática tenha merecido desculpas a diversos comentadores. Mas Beckmesser não é uma caricatura, mas sim um caráter tão cotidiano e verificável como Sachs. Acontece que o escrivão vive dominado pelo Wahn *e, assim, a sua catástrofe pessoal será inevitável quando o povo puder emitir o seu veredicto. E é em frente do povo que Sachs vai pedir a Walther que não degenere, por sua vez, em «marcador», ao repudiar os mestres.*

O monólogo final do sapateiro-poeta devolve o papel principal ao povo. Esta obra proclama também que o povo precisa de dirigentes capazes de compreender os seus desejos. Com os Sachs, os povos conservam e aumentam a sua identidade; com os Beckmesser, as comunidades perdem essa identidade, entram em crise, põem-se na defensiva e inventam inimigos exteriores a quem atribuir as suas pró-

prias responsabilidades. É isto o que defende Hans Sachs: conservai a vossa identidade e enriquecei-a, pois, se fordes fiéis às vossas obras, não sereis uma comunidade coativamente ordenada, mas sim uma comunidade poética. Utopia? É possível; mas, quando todos se unem, como povo, para repetir em coral a arenga de Sachs, Beckmesser já lá não está. E esta necessária exclusão pressupõe luta e dialética.



Bilderchiv Preussischer Kulturbesitz

O ANEL DO NIBELUNGO

A tetralogia O Anel do Nibelungo *é constituída pelas seguintes partes: um prólogo* (O Ouro do Reno), A Valquíria, Siegfried *e* O Crepúsculo dos Deuses.

O OURO DO RENO (Das Rheingold)

Personagens

Wotan, *pai dos deuses (barítono-baixo)*
Donner, *deus do trovão e do raio (barítono-baixo)*
Froh, *deus do Sol (tenor)*
Loge, *deus do fogo (tenor)*
Freia, *deusa da juventude e do amor (soprano)*
Fricka, *mulher de Wotan, deusa da fecundidade (meio-soprano)*
Erda, *deusa da Terra (contralto)*
Fasolt, *gigante (barítono-baixo)*
Fafner, *gigante (baixo)*
Alberich, *rei dos nibelungos (barítono-baixo)*
Mime, *irmão do anterior (tenor)*
Woglinde, *filha do Reno (soprano)*
Wellgunde, *filha do Reno (soprano)*
Flosshilde, *filha do Reno (contralto)*

Ação: o fundo do Reno. Bosques e montanhas germânicos. Tempos míticos.

Resumo do argumento

1.ª cena
O fundo do Reno. Ao amanhecer. As filhas do Reno brincam entre as ondas. Vindo do mundo subterrâneo, aparece Alberich, o repelente rei dos nibelungos, que tenta seduzir as náiades. Um raio de sol atravessa as águas e arranca belas cintilações à massa aurífera que as ondinas guardam. As filhas do Reno revelam a Alberich que o ouro, no seu estado natural, é inocente e inofensivo, mas converterá em dono do mundo aquele que, renunciando ao amor, forjar com ele um anel. Desprezado pelas ondinas, Alberich profere a maldição do amor, apodera-se do ouro e foge para as profundezas do seu reino.

2.ª cena
Clareira entre as montanhas. No horizonte, desenha-se o Walhalla, o castelo dos deuses que os gigantes acabaram de construir. Wotan extasia-se a contemplá-lo, mas Fricka, sua mulher, censura-o por o preço combinado ser Freia, a delicada deusa do amor e guardiã das maçãs de ouro, que mantêm os deuses eternamente jovens. Wotan tem outras intenções. Chegam os pesados e rudes gigantes, querendo Freia. Donner e Froh tentam defendê-la. Wotan resiste, até que aparece Loge, deus do fogo e criatura escorregadia e astuta. Loge diz que correu o mundo à procura de um bem que pudesse ser dado aos gigantes em vez de Freia. Ninguém, diz Loge, está disposto a renunciar ao prazer do amor, a não ser o negro nibelungo Alberich, que já forjou para ele o anel. Espalha-se a inquietação geral. Fricka, os gigantes e Wotan aspiram a apoderar-se do anel mágico. Loge lembra a Wotan que é sua obrigação restabelecer a ordem alterada e de-

Bilderchiv Preussischer Kulturbesitz

Em cima, à esquerda: última página da partitura de Os Mestres Cantores, *assinada por Wagner, com data de 24 de outubro de 1867. Estreada no ano seguinte em Munique, a obra é uma prova do domínio da escrita harmônica, contrapontística e instrumental do seu autor.*

À esquerda: esboço pintado em 1890 por Brückner para o 3.º ato da ópera Os Mestres Cantores de Nuremberg.

À direita, e nas duas páginas seguintes: pinturas de Ul de Rico de diferentes cenas da tetralogia.
A primeira representa o rei dos nibelungos, Alberich, contemplando pensativo (última cena da obra) o ouro que jaz de novo, inocente, no fundo do Reno.
As das páginas seguintes correspondem à 3.ª cena de O Ouro do Reno *e representam o interior do Nibelheim, que Alberich mergulhou no terror.*

Ul. de Rico/Schuler Verlagsgesellschaft

volver o anel às filhas do Reno. Wotan afirma que deseja o anel para si próprio. Então, os gigantes apoderam-se de Freia e fixam como prazo o entardecer para que Wotan lhes traga o ouro do Reno como resgate. Assim que Freia lhes é arrebatada, os deuses envelhecem e enfraquecem repentinamente. Wotan decide descer ao Nibelheim (as cavernas dos nibelungos) para se apoderar do ouro de Alberich.

3.ª cena

O interior do Nibelheim, submetido ao terror por Alberich. Os nibelungos trabalham sem descanso para o tirano. Alberich obrigara seu irmão, Mime, a forjar-lhe um elmo mágico que servia para se tornar invisível, transformar-se noutra pessoa ou viajar no espaço e no tempo. Interrogado por Loge, Mime conta como Alberich submeteu os nibelungos à mais negra escravidão. Volta o déspota com os portadores do tesouro, que fora fundido durante o dia. Ao aperceber-se da presença dos estranhos, expulsa os seus homens e põe-se na defensiva. Loge começa um interrogatório astucioso. Alberich revela que tenciona acumular uma riqueza que lhe permita subir à superfície e aí comprar com ouro as belas mulheres dos deuses e acabar com o poder destes. Wotan reage violentamente, mas Loge exige-lhe prudência e continua a adular o nibelungo. Para demonstrar como se defenderia de qualquer inimigo, Alberich utiliza o elmo mágico e transforma-se numa serpente espantosa. Loge desafia-o a transformar-se numa coisa pequena e Alberich converte-se em sapo. Os deuses aproveitam a oportunidade para o manietarem, tirarem-lhe o elmo e arrastarem-no até à superfície.

4.ª cena

O mesmo cenário do segundo quadro. Alberich vê-se obrigado a entregar a Wotan o tesouro e o elmo em troca da sua liberdade. Wotan quer também o anel. Alberich resiste desesperadamente. Quando Wotan lho arrebata, profere uma maldição terrível: «Uma vez que exigiu de mim uma maldição, maldito seja este anel! O anel do senhor é agora o anel do escravo!» Alberich funde-se no Nibelheim. Voltam os gigantes com Freia. Cravam os seus varapaus no solo, de cada lado da doce deusa, e exigem que o tesouro seja amontoado entre ambos, até tapar totalmente Freia. Fasolt vê pelos interstícios o dourado cabelo da deusa e exige o elmo, que lhe é entregue. Depois, como ainda vê o brilho do seu olhar, exige o anel. Wotan nega-se a cedê-lo. Os gigantes dispõem-se a levar Freia. A cena escurece. Aparece Erda, a grande mãe que dorme no centro da Terra, e aconselha Wotan a entregar o anel, pois um grave perigo ameaça os deuses. Assim que Erda desaparece, Wotan despoja-se do anel. Os gigantes lutam pela sua posse. Fafner mata Fasolt e parte com todo o tesouro. Wotan, ainda perturbado, saúda majestosamente a fortaleza, conseguida com tanto esforço. Convida os deuses a ocuparem-na, caminhando pelo arco-íris. Loge hesita e pensa em vir, um dia, a ser o mais forte dos deuses, caso se decida a consumi-los com as suas chamas. Enquanto os deuses se dirigem solenemente para o Walhalla, chega do Reno o lamento longínquo das ondinas.

Embaixo: cenografia de 1976 (Paris) para a 4.ª cena de O Ouro do Reno. *Representa o momento em que os deuses se encaminham para o Walhalla pelo arco-íris estendido por Froh. Junto da fortaleza, jazem a cabeça e a mão do gigante Fasolt, morto por Fafner na luta pela posse do tesouro.*

Colette Masson

A VALQUÍRIA
«Die Walküre»

Personagens

Siegmund, *filho de Wälse (tenor)*
Hunding, *guerreiro (baixo)*
Wotan, *pai dos deuses (barítono-baixo)*
Sieglinde, *mulher de Hunding e filha de Wälse (soprano)*
Brünnhilde, *valquíria (soprano)*
Fricka, *mulher de Wotan, deusa da fecundidade (soprano)*
Valquírias *(sopranos e contraltos):* **Siegrune, Gerhilde, Ortlinde, Waltraute, Schwertleite, Helmwige, Grimgerde e Rossweisse.**

Ação: bosques e montanhas germânicos. Tempos míticos.

Resumo do argumento

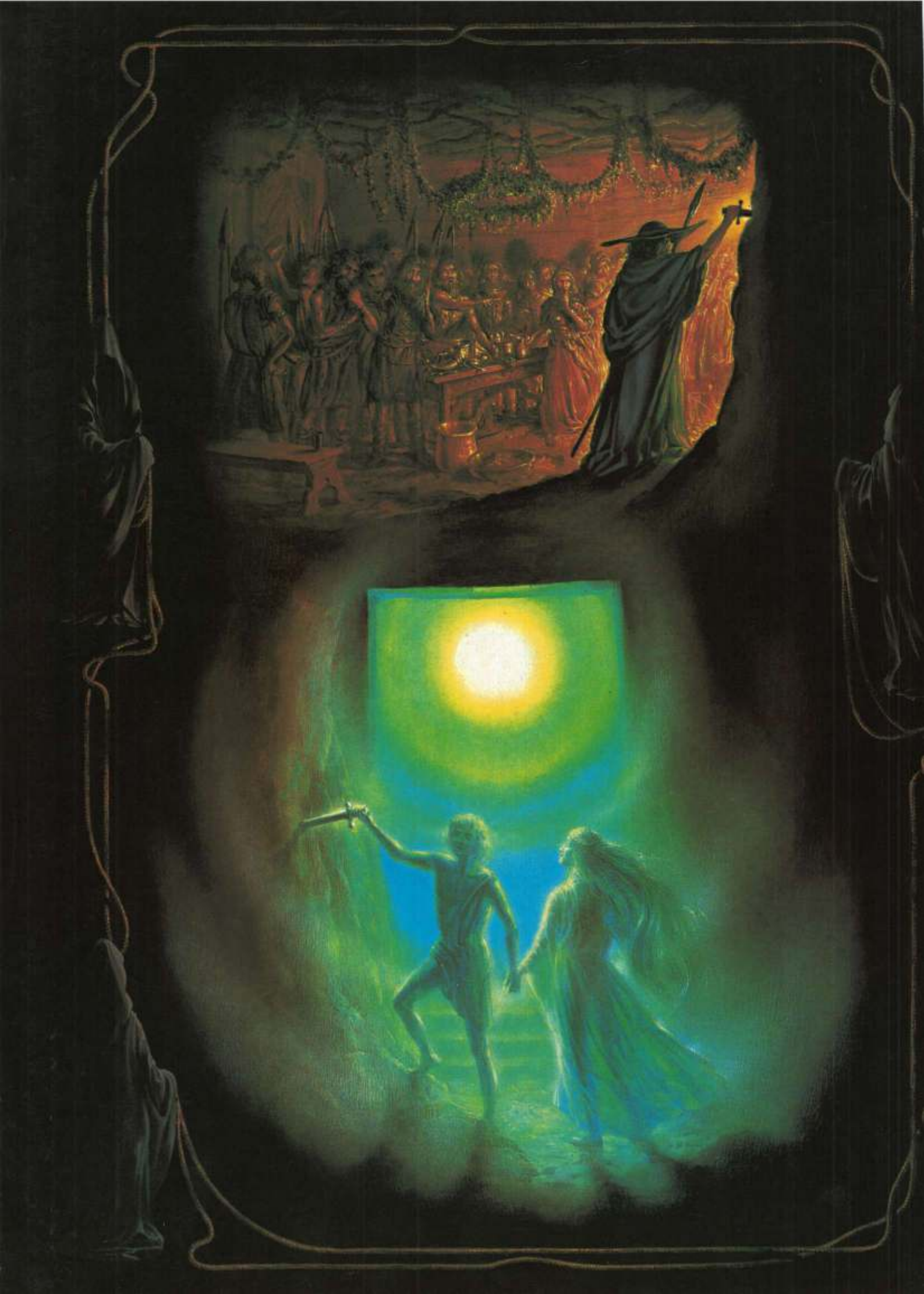
1.º ato

Interior da cabana de Hunding, construída em volta de um frondoso freixo. É noite e ruge a tempestade. Entra um fugitivo, desarmado e desfalecido. Sieglinde, mulher de Hunding, dá-lhe de beber. Os dois jovens reconhecem que são infelizes e nasce entre eles uma corrente de afeto e compaixão mútuos. Volta Hunding. Despoja-se das suas armas e interroga o forasteiro. Este conta como perdeu a mãe, a irmã gêmea e o pai, a quem chama «Wolfe» (Lobo), e como, desde então, anda errante, em luta com os homens e, ao mesmo tempo, desejoso da sua companhia. Revela igualmente que, nas suas andanças, fora em defesa de uma noiva contra vontade e que, desde essa altura, é perseguido pelos parentes dos homens que caíram sob a sua lança. Hunding reconhece no fugitivo o inimigo que procurava, mas oferece-lhe hospitalidade por essa noite e desafia-o para um combate no dia seguinte. Quando os donos da casa se retiram, o fugitivo declara que se apaixonou pela mulher e invoca seu pai, também chamado Wälse. Reaparece a mulher, que, com um narcótico, deixara Hunding num sono profundo. Explica que ela também fora raptada e tivera de casar à força com Hunding. A jovem manifesta também a sua esperança de que o fugitivo seja o destinatário da espada prodigiosa. Os dois declaram um ao outro o seu amor. A mulher, mais intuitiva, julga reconhecer o homem e pergunta-lhe quem era seu pai, a quem antes chamou Wolfe. Quando o jovem responde que era Wälse, ela explode de alegria. Explica-lhe que se chama Sieglinde e que ele é o seu irmão gêmeo, Siegmunde. A espada é-lhe, de fato, destinada. Com decisão, Siegmunde arranca a arma. Sieglinde abre-lhe os braços e Siegmund exclama: «Noiva e irmã és para o irmão... Brote, pois, de nós a estirpe dos welsungos!»

2.º ato

Desfiladeiro entre montanhas. Wotan ordena a Brünnhilde, sua valquíria favorita, que ajude Siegmund no combate com Hunding. Enquanto a valquíria parte para essa missão, chega Fricka, que vem exigir o castigo dos adúlteros Sieglinde e Siegmund. Wotan tenta, em vão, acalmá-la. Fricka censura-lhe as suas aventuras: Wotan deixou o Walhalla para procurar Erda e gerou nela as nove valquírias; depois, com o nome de Wälse, uniu-se a uma mulher mortal e procriou os dois gêmeos que violaram as leis do casamento. Wotan alega que fez tudo isso para se proteger a si próprio e a todos os deuses da maldição de Alberich: as valquírias

A última cena de O Ouro do Reno, *na ilustração de Ul de Rico, à direita, representa o castelo do Walhalla, ao qual o arco-íris conduz. Nas profundezas, as filhas do Reno choram a perda do seu tesouro.*



conduzem ao Walhalla os mais aguerridos soldados mortos em combate, os quais formam o exército de Wotan; os velsungos estão destinados a recuperar por si próprios, sem ajuda, o ouro do Reno e o anel que Fafner guarda. Fricka responde-lhe que os velsungos — os dois gêmeos — quebraram a ordem matrimonial e que a espada foi realmente entregue por Wotan a Siegmund, pelo que este não é livre e deve morrer. Wotan sente-se derrotado e Brünnhilde, quando regressa, encontra-o submerso em profunda desolação. Wotan tem de conseguir o ouro e de o devolver às filhas do Reno, se quer evitar a catástrofe final dos deuses. E agora Wotan, amarrado pelos pactos que lhe cumpre salvaguardar e pelos acontecimentos, tem de consentir que morra seu filho, Siegmund, morra para preservar a honra de Fricka. Brünnhilde recusa-se a acatar a monstruosa ordem, que sabe que vai contra a vontade íntima do deus. Mas este vai-se embora, enfurecido, depois de ameaçar a valquíria com um castigo terrível, se lhe desobedecer.

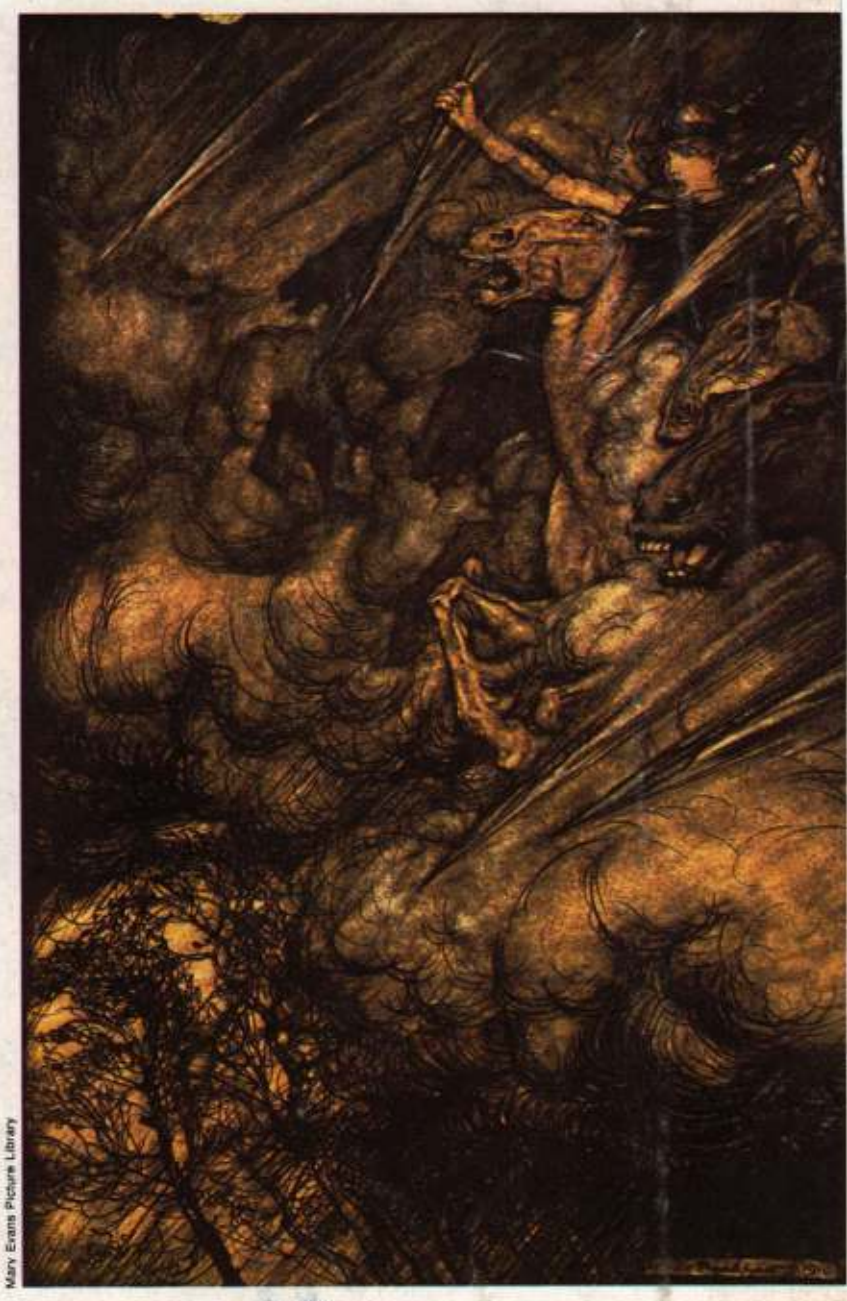
Entram os velsungos, que fogem perseguidos pelos homens e os cães de Hunding. Sieglinde, esgotada, não pode dar mais um passo e pede ao irmão que a abandone. Numa terrível alucinação, vê cair Siegmund nas fauces dos cães. Por fim, mergulha num sono profundo, que Siegmund vela docemente. Aparece Brünnhilde, que lhe anuncia a sua próxima morte. Siegmund recusa-se a gozar as delícias do Walhalla se Sieglinde lá não estiver. Além disso, confia na sua espada invencível. Quando Brünnhilde lhe demonstra que, para ele, tudo está perdido e lhe diz que tomará Sieglinde, que ficou grávida, a seu cargo, Siegmund dispõe-se a matar Sieglinde. Comovida perante tanta dor e abnegação, Brünnhilde resolve mudar a sorte do combate, que fora decidida. Quando chega Hunding, Siegmund sai ao seu encontro. Sieglinde tenta separá-los. Por entre as nuvens, Brünnhilde estende o seu escudo para proteger o velsungo, mas, de repente, aparece Wotan, que interpõe a sua lança. Hunding trespassa o jovem. Sieglinde cai desmaiada, com um grito horrível. Brünnhilde põe-na a salvo e parte com ela a cavalo. Wotan ordena a Hunding que comunique a Fricka que foi vingada e mata-o com um gesto.

3.° ato

O rochedo das valquírias. Todas cavalgam em direção a ele, para se reunirem antes de regressarem ao Walhalla com os cadáveres dos heróis que apanharam nos campos de batalha. A última é Brünnhilde, que não traz o corpo de um homem mas sim o de uma mulher desmaiada. As valquírias ouvem com espanto que sua irmã é perseguida por Wotan. Nenhuma a quer ajudar a prolongar a fuga. Sieglinde recupera a consciência e afirma que, uma vez morto Siegmund, já não quer viver; porém, quando Brünnhilde lhe revela que, dentro de si, transporta a semente do velsungo, Sieglinde pede proteção. As valquírias referem que, para oeste, se estende uma floresta onde Fafner, transformado em dragão, guarda o tesouro dos nibelungos; Wotan evita essas paragens. Levando consigo os pedaços da espada, Sieglinde dirige-se para lá. Brünnhilde vaticina-lhe que, um dia, o seu filho voltará a brandi-la e que esse filho se chamará Siegfried («Paz Vitoriosa»).

O irado Wotan chega ao rochedo. As valquírias formam uma barreira em frente de sua irmã. Wotan profere a sua acusação e Brünnhilde avança para receber o castigo.

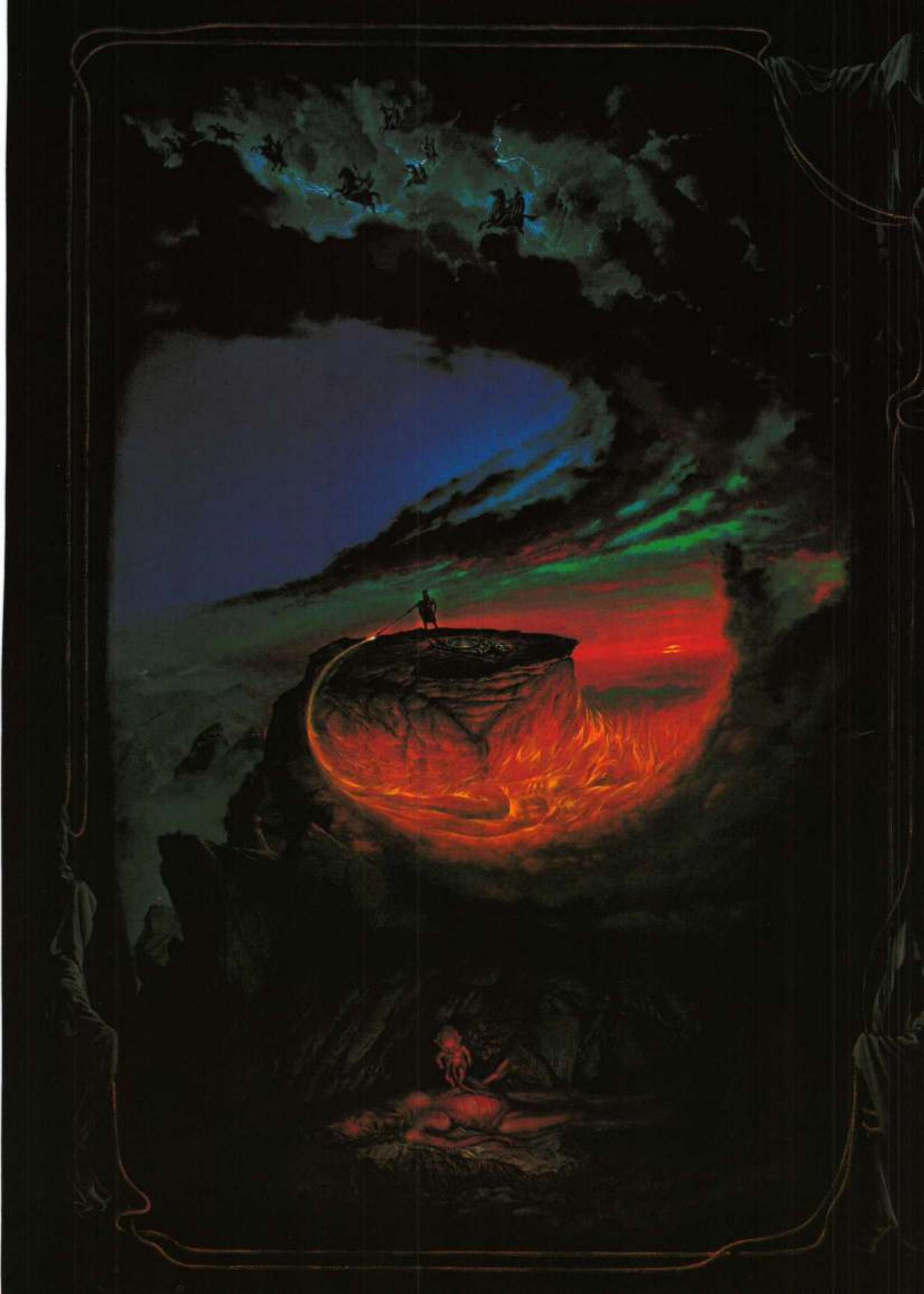
Mary Evans Picture Library



Mary Evans Picture Library

À esquerda: ilustração de Ul de Rico para A Valquíria. *Durante o banquete de casamento de Hunding e Sieglinde, o Viandante (Wotan) crava uma espada no tronco do freixo à volta do qual se ergue a cabana deles. A espada pertencerá ao herói que for capaz de a tirar de lá. Siegmund arrancará a espada, a que chamará* Nothung, *e fugirá com Sieglinde.*

Em cima: primeira cena do 1.° ato de A Valquíria *(ilustração de Arthur Rackham). Siegmund refugia-se da tempestade na cabana de Hunding; Sieglinde dá-lhe a beber hidromel.*
À direita: primeira cena do 3.° ato de A Valquíria *(ilustração de Arthur Rackham). Representa a cavalgada das valquírias, virgens que conduzem ao Walhalla, nos seus cavalos, os guerreiros mortos em combate.*



Nunca mais será valquíria: convertida em mulher mortal, perderá a virgindade e um homem será o seu dono. As valquírias imploram em vão.

Anoitece. Calma depois da tempestade. Brünnhilde explica a Wotan a compaixão que sentiu pelos velsungos e diz-lhe que, ao desobedecer-lhe, cumpriu a vontade verdadeira do deus. Este insiste na sua decisão: a valquíria ficará adormecida e o homem que a despertar tomá-la-á como mulher. Brünnhilde revolta-se. Ela não pode pertencer a um cobarde. Encolerizada, pede ao pai que o fogo envolva o seu leito, para que só um herói livre e sem medo possa chegar até ela. Vencido e profundamente emocionado, Wotan despede-se da sua amada filha: será desposada por um homem mais livre do que o próprio deus. Beija longamente os olhos da jovem e estende-a, adormecida, à sombra de um abeto.

Depois, invoca Loge, o deus do fogo. As chamas invadem a paisagem e rodeiam o rochedo. Então, Wotan exclama: «Que nunca atravesse o fogo quem temer a ponta da minha lança», e abandona o lugar em chamas.

À esquerda: ilustração de U! de Rico para A Valquíria: *em cima, a cavalgada das valquírias; no centro, Wotan protege o sono de Brünnhilde, rodeando-a com um círculo de fogo; na parte inferior, Sieglinde morre ao dar à luz Siegfried, na caverna do nibelungo Mime. Embaixo: terceira cena do 2.° ato de* A Valquíria: *adeus de Wotan a Brünnhilde (ilustração de Karl Diellitz). Wotan despede-se da sua filha predileta, a valquíria Brünnhilde, que lhe desobedeceu. Ao beijá-la, priva-a da sua divindade e fá-la mergulhar num sono profundo, de que só despertará graças a um homem que a fará sua. Só um herói sem medo poderá chegar até ela, atravessando as chamas que a cercam. À direita: Wagner-Siegfried apodera-se do «tesouro» dos nibelungos (caricatura publicada em Leipzig, em 1879).*

U! de Rico/Schuler Verlagsgesellschaft

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Collection André Tubeuf

SIEGFRIED

Personagens

Siegfried, *filho de Siegmund e Sieglinde (tenor)*
Mime, *irmão de Alberich (tenor)*
O Viandante, *disfarce de Wotan (baixo)*
Alberich, *rei dos nibelungos (baixo)*
Fafner, *gigante (baixo)*
Erda, *deusa da Terra (contralto)*
Brünnhilde, *valquíria (soprano)*
Voz do pássaro do bosque *(soprano)*
Ação: Bosques e montanhas germânicos. Tempos míticos.

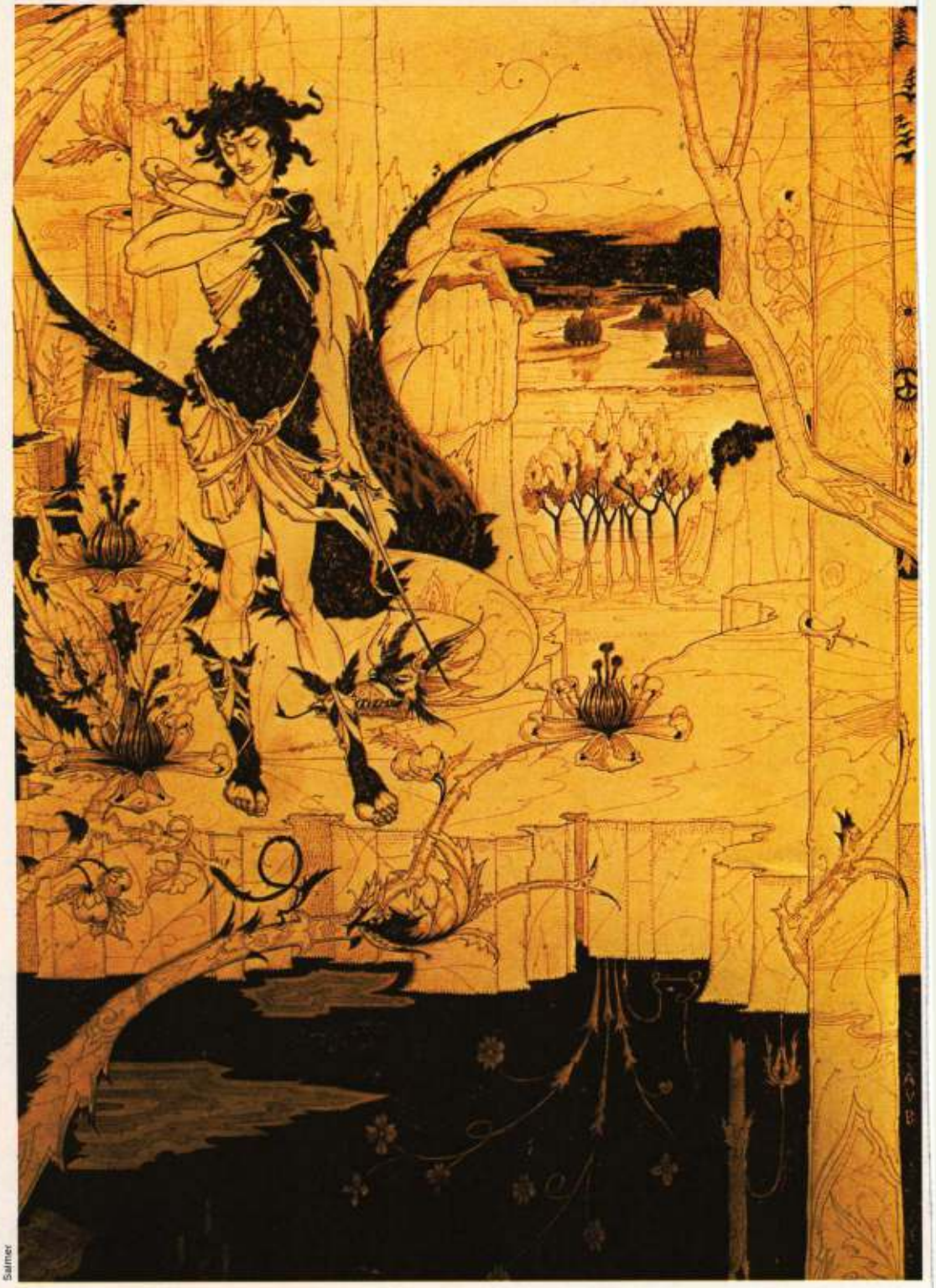
Resumo do argumento

1.° ato

Interior de uma forja numa caverna do bosque. Mime, o nibelungo, queixa-se pelo fato de o jovem Siegfried partir todas as espadas que forja para ele. O jovem chega do bosque, arrastando um urso. Depois de devolver o urso ao bosque, Siegfried quebra a última espada que o nibelungo lhe fez. Discutem os dois. O adolescente sente uma profunda repugnância pelo velho anão. Apesar dos protestos deste, está certo de que não pode ser seu pai: no bosque e no rio, Siegfried vira que as crias se assemelham aos progenitores e ele não se parece com Mime, a quem força a revelar-lhe quem foi sua mãe: Sieglinde, que, um dia, chegou à caverna do nibelungo e morreu ao dar à luz Siegfried. O astuto anão consegue esconder o nome do pai e, para provar o que afirma, mostra ao rapaz a espada partida. Siegfried compreende que aquela arma é a única que lhe é destinada e foge alegremente para o bosque, depois de ordenar a Mime que torne a fórjá-la.

Mime exaspera-se. Sabe que não é capaz de forjar a espada prodigiosa. Então, entra na caverna um majestoso ancião, envergando roupagens azuladas. Pede hospitalidade a Mime, que pretende afastá-lo. O ancião — «chamam-me Viandante» — aposta a sua cabeça contra a de Mime no «torneio do saber». Mime faz-lhe três perguntas. O Viandante responde: nas entranhas da Terra vivem os nibelungos; à superfície, viviam os gigantes, dos quais resta apenas Fafner, transformado em dragão; nas alturas, mais para além das nuvens, vivem os deuses: Wotan é o seu chefe e governa o mundo com a sua lança. Agora é a vez de Mime responder: os velsungos constituem a raça ao mesmo tempo amada e perseguida por Wotan e por ele gerada; Siegfried é o

Ilustrações de Ul de Rico (à esquerda) e de Aubrey Beardsley (à direita) para o 2.° ato de Siegfried. *O herói mata o dragão — o gigante Fafner. Ao tirar a espada, os dedos ficam manchados de sangue e leva a mão à boca. Quando o sangue lhe molha os lábios, Siegfried compreende a linguagem do passarinho do bosque: será dono do mundo e apoderar-se-á do anel e do elmo mágico que se encontram na caverna do dragão.*



Salmer

velsungo filho de Siegmund e Sieglinde; a espada que Siegfried brandirá para vencer Fafner é «Nothung» («Necessária»), a espada que Siegmund arranjou e foi quebrada pela lança de Wotan. Mas Mime não sabe a resposta para a terceira pergunta: «Quem será capaz de soldar os pedaços de 'Nothung'?» O Viandante vai-se embora, depois de revelar que só quem não souber o que é o medo poderá forjar a «Nothung»; e a cabeça de Mime, que perdeu a aposta, fica à mercê desse ousado.

Siegfried regressa. O assustado Mime, que sabe que o rapaz desconhece o medo, tenta fazer que o descubra. Fala-lhe de Fafner, e Siegfried afirma-se disposto a matá-lo com a sua espada. Ao verificar que Mime não a consertou, decide forjá-la ele próprio. Mime prepara, com um narcótico, uma beberagem, que levará Siegfried a beber, depois de ele matar Fafner. Siegfried brande «Nothung» e, para provar o seu poder, parte ao meio, com um só golpe, a bigorna de Mime.

2.° ato

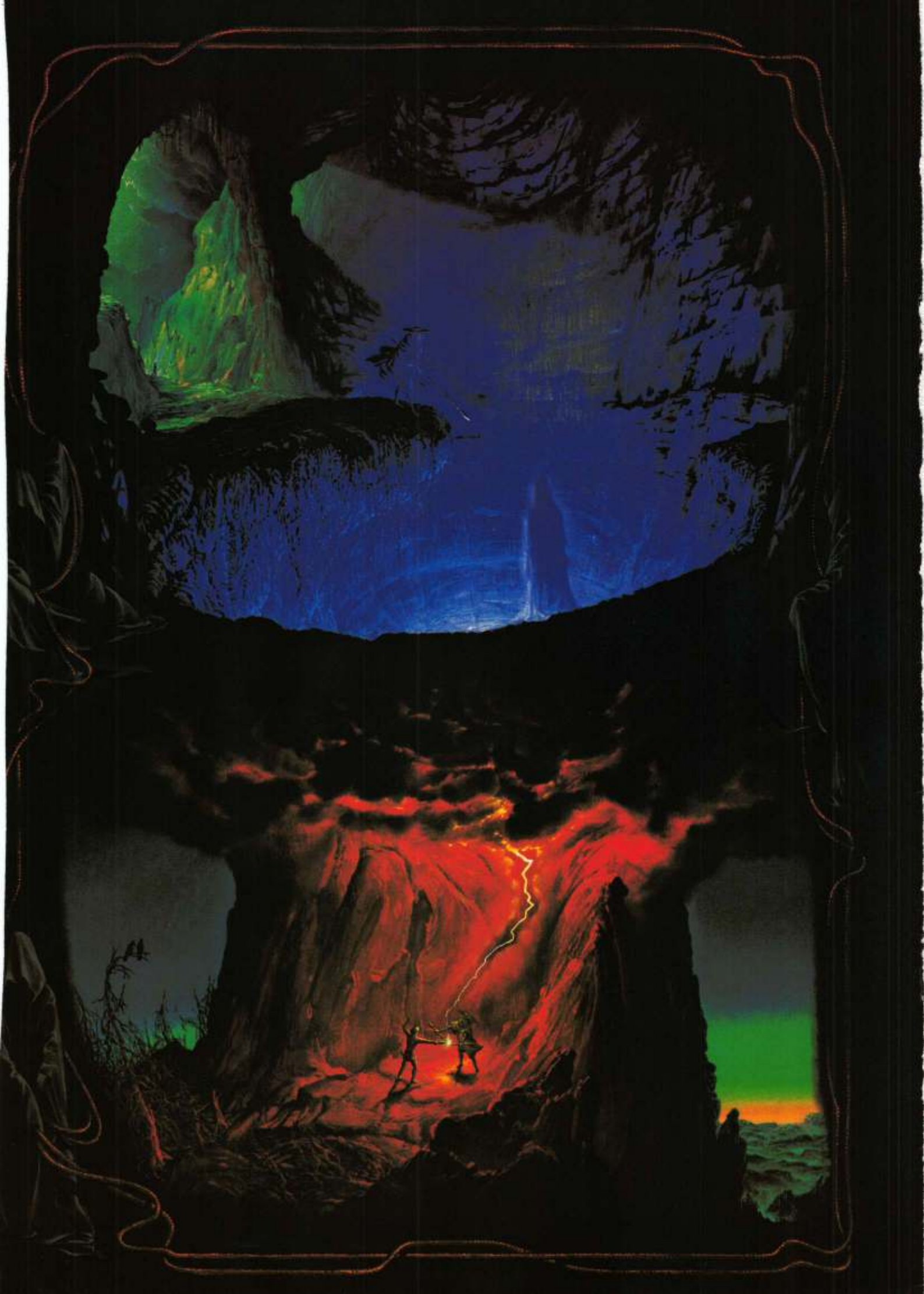
Clareira no bosque, em frente da caverna de Fafner. Noite profunda. Alberich vigia a caverna. Entra o Viandante. Alberich reconhece nele Wotan e invectiva-o. Wotan afirma não ter qualquer interesse no tesouro; Siegfried matará Fafner e será com Mime que Alberich terá de lutar. O deus desperta o dragão: ouve-se o vozeirão deste, vindo do fundo da caverna. Alberich informa o dragão de que corre perigo e de que o salvará se lhe devolver o anel. Fafner volta a adormecer. Os adversários separam-se. Ao amanhecer, chegam Siegfried e Mime. Este tenta de novo transmitir o medo ao rapaz, que o ameaça. O nibelungo retira-se e Siegfried fica só, encostado a uma fonte, e pensa em como seriam seu pai e sua mãe. O canto e as brincadeiras dos pássaros chamam a sua atenção. Corta uma cana, faz-lhe furos e tenta, sem êxito, imitar as avezinhas. Então, decide tocar as melodias que sabe entoar com a trompa de prata que Mime forjou para ele. Ao toque da trompa, aparece o dragão. Siegfried desafia-o e consegue cravar-lhe a espada no coração. Fafner, moribundo, conta a sua história e avisa o rapaz, mas expira antes de lhe poder explicar por que se chama Siegfried. Ao retirar a espada, o sangue do dragão molha e queima os dedos do rapaz. Este chupa-os instintivamente e, de repente, torna-se-lhe inteligível o canto de um pássaro que o informa de que deve entrar na caverna para se apoderar do tesouro, do elmo mágico e do anel.

Entram Mime e Alberich, que lutam pela posse do ouro. Mime está disposto a negociar, mas Alberich recusa-se a dividi-lo. Volta Siegfried com o elmo e o anel, objectos que contempla divertido e ignorante do seu poder. O passarinho previne-o agora contra Mime. Este aproxima-se do rapaz, cerimonioso e adulador. Representa a pantomima de Siegfried cansado depois da luta com Fafner e oferece-lhe a poção que preparou. Mas Siegfried capta o pensamento oculto de Mime e vê que este pretende adormecê-lo e, depois, cortar-lhe a cabeça. Enojado, o rapaz mata o anão com um só golpe. Depois, leva o seu cadáver para a caverna. Torna a sentir-se só e interroga o passarinho. Este fala-lhe de Brünnhilde, a mulher que dorme rodeada pelo fogo e só pode ser despertada por quem não conheça o medo. Siegfried reconhece-se nesse rapaz sem medo e corre, alegremente, atrás do passarinho, que, com o seu vôo, lhe indica o caminho.

3.° ato

Noite tempestuosa. O Viandante invoca Erda, que ascende das entranhas da Terra. Wotan anuncia-lhe que está disposto a consentir em

Ul de Rico/Schuler Verlagsgesellschaft



À esquerda: ilustração de Ul de Rico para o 3.º ato de Siegfried: *em cima, o Viandante (Wotan) invoca a deusa Erda, que ascende das entranhas da Terra, envolta num halo azulado e brilhante, e pede-lhe que prediga o seu futuro; na parte inferior, Wotan impede, com a lança, o acesso de Siegfried ao local onde se encontra Brünnhilde, mas o velsungo brande a sua espada* Nothung *e parte a lança ao meio.*

que Siegfried encontre Brünnhilde e a aceitar que a valquíria leve a cabo a ação que salvará o mundo. Erda desaparece e chega Siegfried. O passarinho foge, ao ver os corvos de Wotan. Este contempla, com prazer, o neto e pergunta-lhe para onde vai. Siegfried provoca a cólera de Wotan, a quem pretende afastar violentamente do caminho que conduz a Brünnhilde.

O fogo começa a aparecer. O Viandante interpõe a lança que já uma vez — diz — quebrou a espada que Siegfried brande. O rapaz julga reconhecer o inimigo de seu pai e parte a lança ao meio com uma cutilada. Wotan desaparece. Siegfried atravessa a barreira de fogo. Quando este diminui, volta-se ao cenário final de «A Valquíria». Paz e silêncio da montanha. Siegfried descobre um cavalo que dorme e um guerreiro, também adormecido. Tira-lhe o elmo e a cabeleira de Brünnhilde espalha-se. Retira-lhe depois o escudo e corta a armadura e a cota de malha. O rapaz espanta-se ao ver a figura feminina e sente novas e ansiosas sensações. Invoca a mãe, que nunca conheceu. Quer despertar a adormecida e, por instinto, beija-a nos lábios. A valquíria desperta; alegra-se por saber que o homem que tem à sua frente é Siegfried. Este julga deduzir que a mulher é a sua mãe, mas Brünnhilde desengana-o e, então, o rapaz declara sentir por ela um abrasador desejo amoroso. Quando Siegfried a abraça, afasta-o, desesperada. Depois, pede-lhe docemente que não lhe toque. Mas a paixão do rapaz vence a sua resistência. Brünnhilde é agora uma mulher ardente que renega o Walhalla. A estrela de Siegfried ilumina-a: «Resplandecente amor e sorridente morte.» Abraçam-se os dois apaixonadamente.

O CREPÚSCULO DOS DEUSES (Götterdämmerung)

Personagens

Siegfried *(tenor)*
Gunther, *guibichungo (barítono-baixo)*
Alberich, *rei dos nibelungos*
Hagen, *meio-irmão de Gunther (baixo profundo)*
Brünnhilde, *valquíria (soprano)*
Gutrune, *irmã de Gunther (soprano)*
Waltraute, *valquíria (meio-soprano)*
As três Nornas *(contralto e sopranos)*
As três filhas do Reno *(contralto e sopranos)*
Homens e mulheres

Cenografia para a última cena do 3.º ato de Siegfried *(Festival de Bayreuth, produção de Wieland Wagner, 1954). Siegfried, herdeiro da estirpe dos welsungos, conquista o coração de Brünnhilde. Perante os seus rogos, a valquíria renuncia ao Walhalla e entrega-se àquele que, daí em diante, será tudo para ela.*

Ação: O palácio dos guibichungos Bosques e montanhas. O Reno Tempos míticos.

Resumo do argumento

Prólogo

Noite cerrada. As três Nornas tecem o fio do destino e falam do passado, do presente e do futuro. No princípio, eram o freixo do mundo e a fonte da sabedoria. Wotan, um jovem deus, bebeu da fonte e arrancou um ramo do freixo. Em troca, teve de ceder um dos seus olhos. Com o ramo, fez o cabo da lança com que domina o mundo. A árvore perdeu a força e a fonte secou. Quando, muitos anos mais tarde, se partiu a lança, Wotan mandou cortar o tronco do freixo e os seus pedaços estão agora empilhados no Walhalla. As Nornas anunciam que, um dia, Loge queimará os deuses. Ao falarem de Alberich e do seu ódio, sentem que o fio se emaranhou. Puxam-no com força e ele parte-se. As Nornas desaparecem.

Amanhece no rochedo das valquírias. Siegfried, completamente armado, despede-se de

Siegfried Lauterwasser

Ul de Rico/Schuler Verlagsgesellschaft

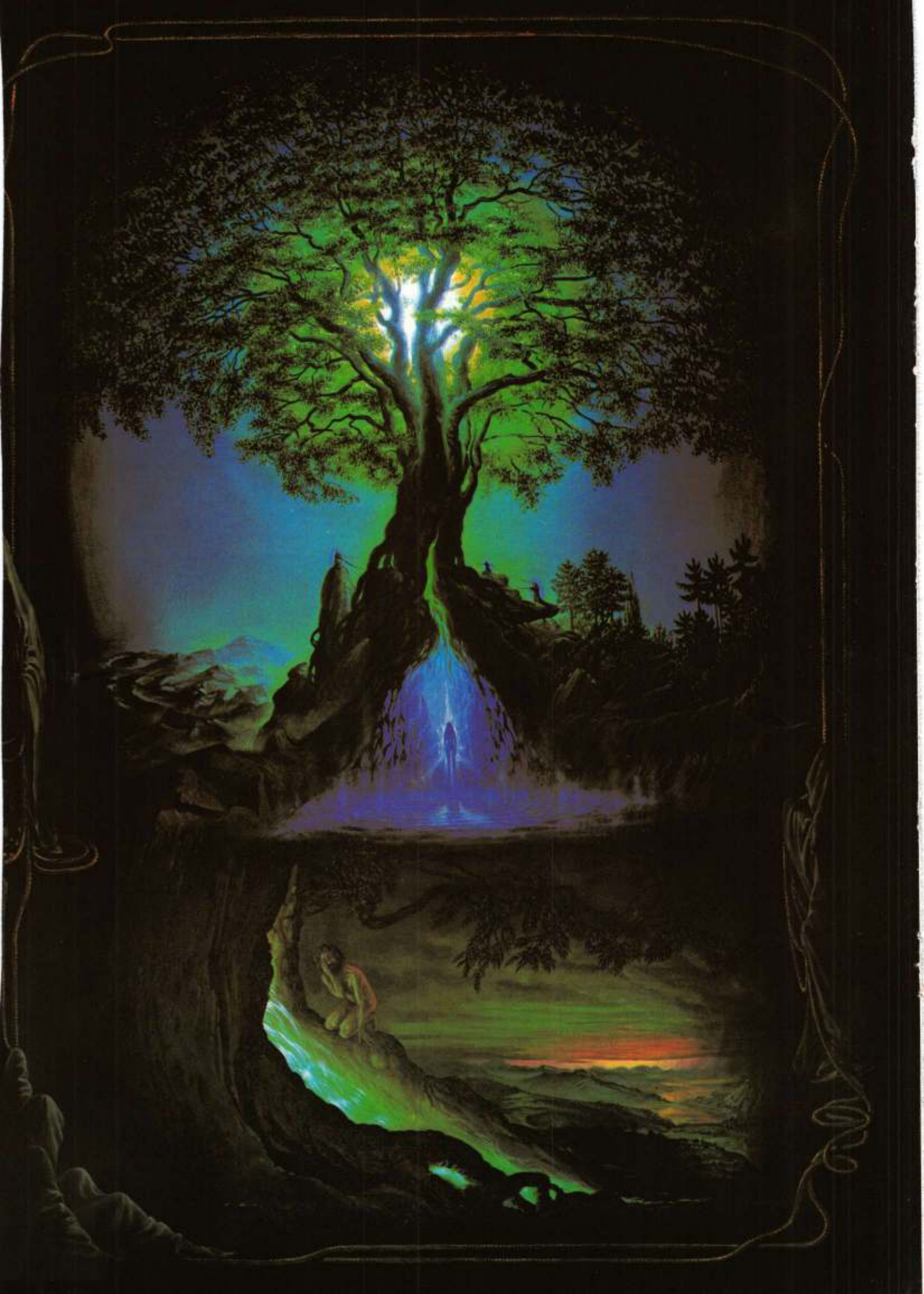


Ilustração de Ul de Rico para o prólogo de O Crepúsculo dos Deuses. *À volta do freixo do mundo, as três Nornas — passado, presente e futuro — tecem o fio do destino e prognosticam o futuro, a que tudo fica ligado por laços indissolúveis. No princípio, existiam o freixo do mundo e o manancial, cujas águas fluíam sussurrando sabedoria. Um deus audaz, Wotan, bebeu do manancial e arrancou um ramo do freixo. Como tributo eterno, teve de pagar com um dos olhos. Do ramo talhou o cabo da lança com que governa o mundo. Com o tempo, a árvore secou e a água do manancial esgotou-se.*

Brünnhilde. Esta entregou-lhe as runas sagradas. Como prova de amor, Siegfried oferece-lhe o anel. Assim, continuarão unidos. A valquíria confia o seu cavalo, «Grane», a Siegfried, que desce até ao Reno.

1.º ato

A grande sala dos guibichungos. Gunther e sua irmã Gutrune, desejam fausto e glória. O seu meio-irmão, Hagen, pálido e sombrio, faz-lhes ver que precisam casar e fala-lhes de Brünnhilde e Siegfried, sem revelar a relação entre eles.

Como Siegfried é o único homem que pode atravessar o fogo que protege a valquíria, Hagen pensa que, se ele se apaixonar por Gutrune, não se importará de trazer a valquíria a Gunther. Siegfried chega pelo rio. Gunther acolhe-o hospitaleiramente. Hagen descobre que o anel ficou em poder da valquíria e faz que Gutrune ofereça a Siegfried uma bebida com uma droga que o leva a esquecer Brünnhilde. O jovem apaixona-se por Gutrune e pede a sua mão. Também se oferece para trazer Brünnhilde, que enganará, fazendo-se passar por Gunther graças ao elmo mágico. Os dois guerreiros estabelecem um pacto de sangue e saem. Hagen fica de vela. Num sombrio monólogo, revela que é o filho de Alberich e que vigia para se apoderar do anel.

De novo, no rochedo das valquírias. Brünnhilde ouve aproximar-se um cavalo voador. É o de sua irmã Waltraute que chega, muito agitada. Informa-a de que Wotan mandou empilhar os pedaços do freixo do mundo e que permanece em silêncio no seu elevado setial do Walhalla. Já não come as maçãs de Freia. Waltraute ouviu dos lábios de Wotan, num sussurro, que ainda haveria salvação para o Walhalla, se o anel fosse devolvido às filhas do Reno. Mas Waltraute implora em vão. Brünnhilde não está disposta a separar-se dessa prova de amor de Siegfried, ainda que os deuses pereçam. Waltraute parte, desesperada.

O fogo aviva-se. Ouve-se a trompa de Siegfried e Brünnhilde sai ao encontro do seu amado. Ao ver-se perante um estranho, sofre uma forte impressão. Com voz velada, Siegfried diz que é Gunther e que fará sua a valquíria. Esta acusa Wotan, mas confia na força do anel. O estranho arrebata-lho. Brünnhilde dirige-se, abatida, para o seu quarto e Siegfried jura sobre a espada que respeitará a noiva do seu irmão de sangue.

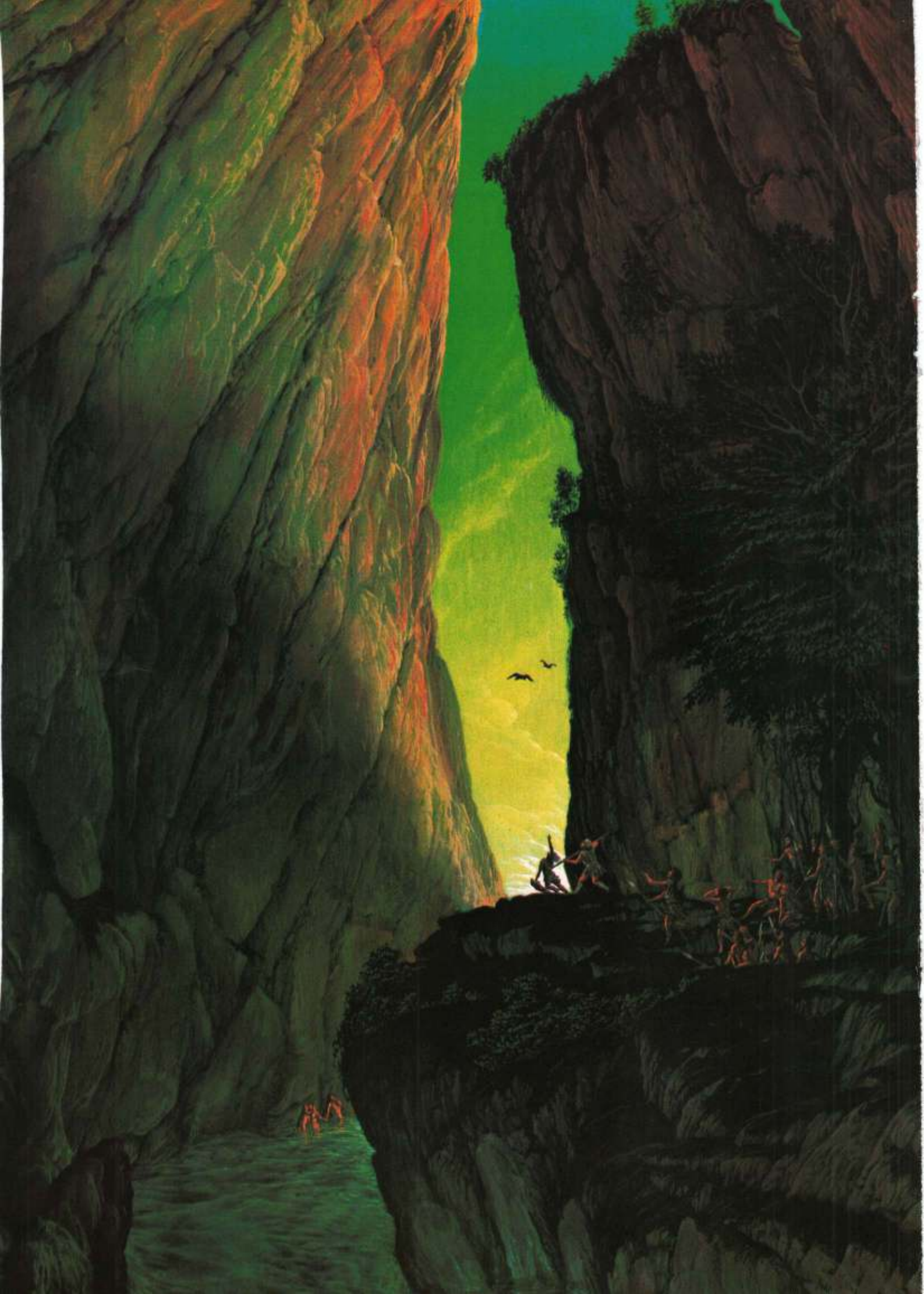
2.º ato

Hagen vela de noite, em frente do castelo dos guibichungos. Alberich aproxima-se do filho e lembra-lhe que, para recuperar o anel, tem de conseguir a perdição de Siegfried. Hagen, sombrio, tranqüiliza o pai. Amanhece. Siegfried chega pelo ar, vindo do rochedo das valquírias, graças à magia do elmo. Explica que se apoderou de Brünnhilde e que esta o segue pelo Reno na companhia de Gunther, que ocupou o lugar de Siegfried. Gutrune recebe o herói e mostra-se ciumenta pela relação que tenha podido haver entre Siegfried e Brünnhilde, durante a noite em que permaneceram juntos. Siegfried sossega-a e sai com ela, a fim de tratar dos preparativos para os casamentos. Hagen convoca os guibichungos, que aparecem armados. Os soldados recebem pomposamente Gunther e a valquíria. Quando entra o par formado por Gutrune e Siegfried, Brünnhilde indigna-se. Pergunta a Gunther por que é que Siegfried traz o anel que — aparentemente — lhe foi tirado pelo guibichungo. Acusa Siegfried de ser seu amante. Gunther e Gutrune sentem-se envergonhados. Siegfried refuta a acusação, jurando sobre a lança de Hagen. Brünnhilde insiste na sua queixa e, perante a consternação geral, pede que a lança atravesse aquele que considera perjuro. En-

Ilustração da segunda cena do 3.º ato de O Crepúsculo dos Deuses. *No palácio dos guibichungos, Gutrune oferece a Siegfried o filtro que o fará sentir-se apaixonado por ela e esquecer Brünnhilde.*

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Ul de Ricoschuer Verlagsgesellschaft



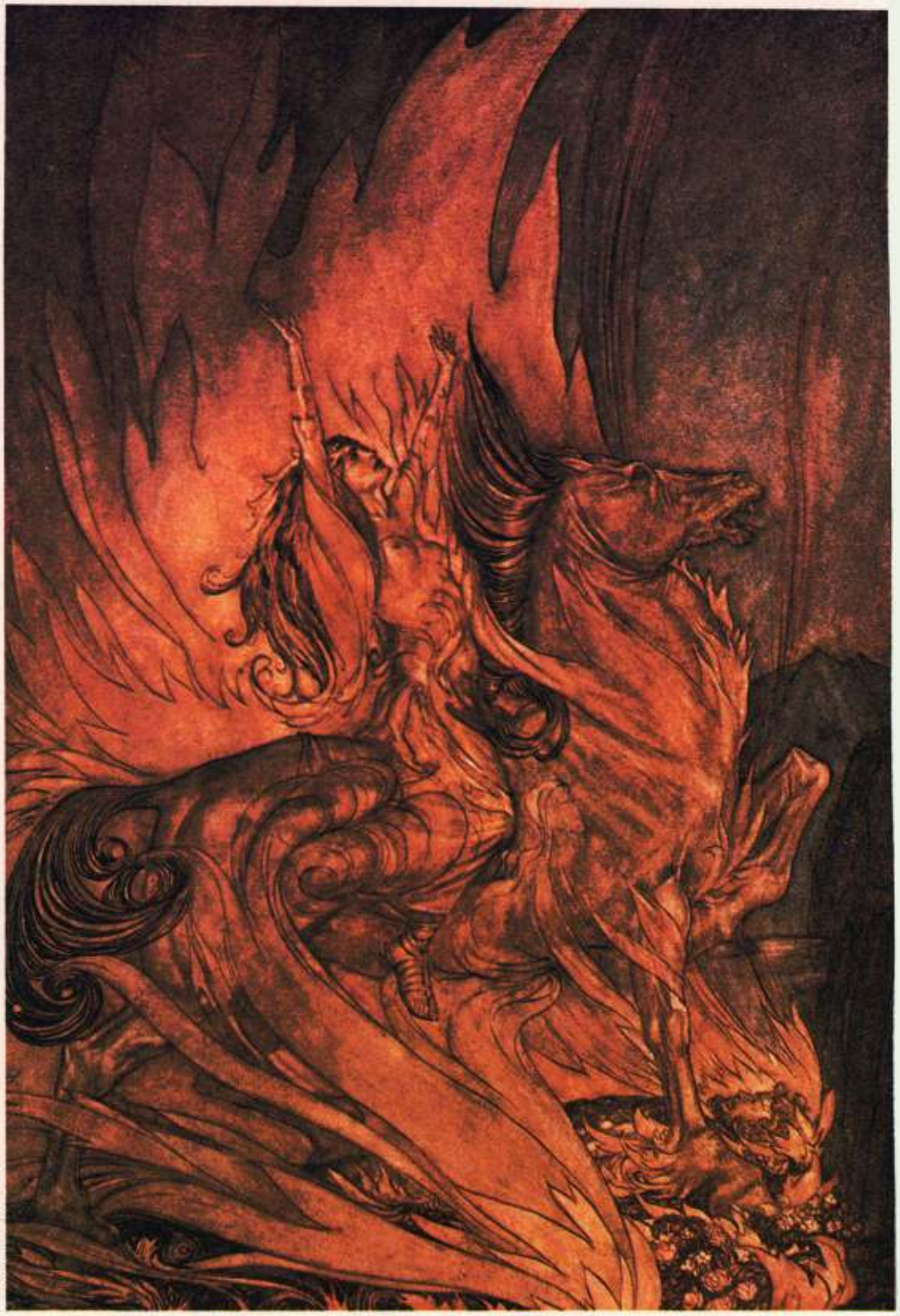
À esquerda: ilustração de Ul de Rico para O Crepúsculo dos Deuses. *Durante uma caçada, Siegfried perdeu-se num bosque nas margens do Reno. Enquanto olha o vôo dos corvos do destino enviados por Wotan, Hagen trespassa-o pelas costas com a sua lança. As filhas do Reno emergem de entre as ondas do rio.*

tão, Hagen aperta as suas malhas em torno da despeitada valquíria e do envergonhado guibichungo e giza com eles um plano para assassinarem o velsungo, depois dos esponsais. Siegfried e Gutrune regressam e os dois casais preparam-se para o casamento.

3.º ato

Margens do Reno. As ondinas escondem-se ao ver chegar um caçador que ainda não capturou qualquer peça. É Siegfried. As ondinas voltam à superfície das águas e exigem o anel. Siegfried mostra-se divertido e inconsciente. Para que querem o anel? As ondinas tornam-se agoirentas: o anel traz a desgraça a quem o possuir. Siegfried troça das advertências e declara que, para ele, perder a vida não tem significado. As filhas do Reno afastam-se, nadando. Ressoam as trompas de caça e chegam Gunther, Hagen e os guibichungos com o produto da caçada. Gunther permanece sombrio e afastado. Hagen incita Siegfried a contar a história da sua vida. O jovem descreve a infância e adolescência passadas na caverna de Mime; os seus desejos de companhia, o forjar da espada, a luta com Fafner, a morte de Mime, as falas e avisos do passarinho... Nesse momento, Hagen estende-lhe um corno com outra bebida que contém o antídoto contra o filtro do esquecimento. Siegfried recorda agora a travessia do fogo, a descoberta da mulher adormecida, o beijo... Pronuncia o nome de Brünnhilde... Nesse instante, Siegfried volta-se para contemplar o vôo de dois corvos e Hagen enterra-lhe a lança entre os ombros, apesar de Gunther tentar impedi-lo. Hagen afasta-se, altivo. O moribundo dedica a Brünnhilde as suas últimas palavras. Escuridão. Marcha fúnebre. Mudança para a sala dos guibichungos.

Gutrune está insone e inquieta. Verifica que Brünnhilde abandonou os seus aposentos. Aterroriza-se perante a chegada do sinistro Hagen, que anuncia o regresso de Siegfried, morto. Gutrune explode em acusações contra o irmão. Gunther, por sua vez, acusa também Hagen. Este reconhece ferozmente a sua responsabilidade e exige o anel. Gunther opõe-se e cai abatido por Hagen. Mas, quando o bastardo se precipita para o tirar, o braço de Siegfried ergue-se e Hagen retrocede, espantado. Brünnhilde aplaca os gritos. Despreza como concubina Gutrune. Ordena que se levante uma pira junto ao Reno e que se coloque sobre ela o corpo do herói. O seu monólogo é, na verdade, um diálogo com Wotan. A monstruosa — e inconsciente — traição de Siegfried é a prova do aviltamento final da ordem de Wotan. Pega no anel e oferece-o às filhas do Reno. Depois, lança fogo à pira. O fogo cresce, o rio transborda e, por entre as águas, as filhas do Reno alcançam os restos da pira e recuperam o anel. Hagen, que tenta evitar esse ato, é arrastado para o fundo. O fogo propaga-se ao espaço. Torna-se visível o Walhalla com os deuses e os heróis, tal como Waltraute os descreveu. Todos são devorados pelas chamas. A ténue luz do amanhecer começa a espalhar-se pelo horizonte vazio.



Mary Evans Picture Library

Em cima: ilustração de Arthur Rackham para a terceira cena do 3.º ato de O Crepúsculo dos Deuses. *Brünnhilde lança fogo à pira funerária de Siegfried e, a cavalo em* Grane, *galopa em direção às chamas. Na página seguinte: ilustração de Ul de Rico para a cena final de* O Crepúsculo dos Deuses. *As filhas do Reno elevam vitoriosamente o anel recuperado e como um imenso archote o Walhalla arde em chamas.*

Ul de Rico/Schuler Verlagsgesellschaft

Comentário geral

A Tetralogia é a obra de toda uma vida. Iniciada em 1848 e concluída em 1874, as quinze horas que a sua execução total exige, ao longo de um prólogo e três jornadas, constitui talvez o projeto mais ambicioso da história da arte ocidental. A sua realização corresponde a uma ambição desmedida. Wagner esboçou o poema na véspera das barricadas de Dresden e terminou a gigantesca partitura na paz das ilusões de Wahnfried. Apesar da duração da sua gestação e da evolução que Wagner sofreu ao longo dela, o ciclo possui uma organização férrea. O seu texto e a sua música provocaram inúmeras interpretações. Na verdade, desde a sua estréia, cada época elaborou o seu conceito de O Anel do Nibelungo. *Tratar-se-á, então, de uma obra ambígua por tolerar versões e realizações tão contraditórias? Não. A obra é complexa, paradoxal no sentido exato do termo, mas não é maniqueísta, nem partidária. Maniqueístas somos nós, aqueles que a criticamos. Posto que Richard Wagner foi o médium ou o catalisador genial de uma cultura num momento crítico de crise e agonia, a sua obra fundamental,* O Anel do Nibelungo, *foi e será vivida em função dos aspectos dessa crise que mais importância adquirirem em cada momento histórico concreto.*

Tomemos por exemplo a degradação suicida da Natureza — pela ação do homem técnico — como espiral destruidora onde têm cabimento a guerra, o genocídio e a exploração irracional dos recursos naturais. Esta é uma preocupação dos nossos dias que pertence arquetipicamente ao núcleo de O Anel do Nibelungo. *Outro tema relacionado com o anterior é o da perda de identidade individual e cultural do homem de hoje, massificado, manipulado por ele próprio e pelos outros, devorado por um meio propagandístico que mediatiza as suas decisões e sobrepõe aos seus interesses de indivíduo irrepetível outros de casta ou de classe, artificiais, políticos, econômicos ou pseudo-sociais. Quando, em* O Crepúsculo dos Deuses, *Siegfried se dispõe a beber o enganoso refresco que Gutrune lhe oferece, diz suavemente:*

Esqueceria tudo o que me
[deste,
mas nunca esquecerei tudo
[o que me ensinaste.
Ofereço-te este primeiro
[trago, Brünnhilde,
como prova de fiel amor.

Transtornado pela droga, sente imediatamente desejo por Gutrune, um desejo meramente sexual. O rapaz pergunta: «Gunther, como se chama a tua irmã?» *Este diz-lhe o nome, que significa «runa propícia». Então, o herói, idiotizado, pronuncia estas palavras, que exalam o inequívoco aroma das frases feitas:* «Serão as runas propícias que brilham nos seus olhos?» *Gunther submete-o, em seguida, à mais concludente prova de alienação. Pronuncia, lentamente, as palavras que descrevem o lugar onde vive Brünnhilde. Siegfried repete-as entrecortadamente, sem se lembrar do que significam na sua vida. Eis a cerimônia da confusão semântica, em que a palavra carece já de sentido.*

O verdadeiro protagonista de O Anel do Nibelungo *é Wotan. A sua tragédia é a a tragédia da vontade de poder. Porquê? Eis a inquietante estrutura que a primeira cena do prólogo de* O Crepúsculo dos Deuses *e a introdução a toda a obra,* O Ouro do Reno, *nos propõem.*

O estado natural

Erda, a Terra, a Natureza, jaz, desde o princípio, num sonho sapiente. Indiferente, gélida, produtora, eterna, imutável, é o princípio feminino, conservador, depositário da vida. Em Erda, não há bem nem mal, há apenas existência. Ao existir, é. Ao ser, pensa. Quando, no 3.º ato de Siegfried, *Wotan, à beira do desespero, a interroga, responde, solene:*

O meu dormir é sonhar.
O meu sonhar é pensar.
O meu pensar é a sabedo-
[ria.

Erda não tem nada para dizer ou revelar. Chega-se ao conhecimento da sua sabedoria ouvindo atentamente as «Vozes da Natureza». As primeiras que vemos e ouvimos são as filhas do Reno. Velam pelo repouso do tesouro que jaz no leito do rio. Cantam o prazer que provocam na Natureza os reflexos que o Sol arranca do inerte mineral. Mas conhecem também a sinistra utilização que lhe pode ser dada. O seu grito de júbilo, em modo maior, expressará ao longo de toda a obra, mediante a sua passagem para o modo menor, o poder totalitário do anel e a servidão que a sua posse gera.

Outra voz, deliciosa, é a do passarinho do bosque. Comentador diurno das coisas tal como são, Siegfried obterá dele revelações importantes. Outras criaturas do bosque, como o urso, o tentilhão, a corça de formosos olhos e os peixes de prata do regato, não têm individualidade; mas como murmúrios da selva, dão forma à voz arquetípica que desperta no coração do solitário rapaz anseios insondáveis de companhia. Também são vozes o soberbo corcel de Brünnhilde, Grane, *e os temidos corvos de Wotan. Acidentalmente, Alberich, transformado em réptil e em sapo, e Fafner, convertido no pesado dragão que guarda, inativo, o tesouro ganho pelo fratricídio, incorporam-se toscamente, graças ao poder mágico do elmo, nas autênticas Vozes da Natureza. As mais importantes entre todas são as Nornas ou Parcas, oráculo profundo da noite, tecedeiras do fio que liga passado, presente e futuro, sussurros do subconsciente coletivo.*

A potencialidade dinâmica da Natureza em repouso manifesta-se em dois grandes princípios vitais. O primeiro deles é a água, que, emanando gota a gota por entre as raízes do freixo do mundo, forma a majestosa corrente do Reno. O tranqüilo mas constante fluir do rio é a pulsação do movimento cósmico, quase acrônico, da Natureza. A esta testemunha fluida do devir está confiado o eterno repouso do ouro no seu estado original. O outro princípio é o fogo: aquece e queima, vivifica e destrói, é inapreensível, indominável, mágico, misterioso, é a energia, a liberdade errante e sem rédeas. Por este motivo, a personagem cênica em que se concretiza, o inteligente deus Loge, chega a ser o mais fascinante e sutil de toda a Tetralogia. O dois princípios serão os protagonistas da vingança final da Natureza sobre a ordem que os não soube respeitar.

Finalmente, o mundo latente no sonho de Erda é formado por três estratos refletidos num espelho deformador. Na base, os subterrâneos estreitos, sem luz e sem beleza, onde a Terra é apenas geologia. Os nibelungos, que habitam estas paragens, são anões, negros, escorregadios, estão cheios de pó e parecem-se com insetos couraçados. A sua raça, antiga e isolada, trabalhou com prazer os minerais para produzir ornamentos sem mercado nem valor acrescentado. A superfície do mundo é o bosque milenário, atravessado pelo Reno. No centro da floresta, arrogante, enchendo-a com os seus ramos, princípio masculino da Natureza adormecida, ergue-se, imponente, o freixo do mundo. As noturnas Nornas atam aos seus ramos o fio do destino. Brota, então, a suprema harmonia entre Erda, a grande mãe, e a fálica e vigorosa árvore. O bosque é habitado pelos últimos rebentos de uma rude estirpe, Fasolt e Fafner, gigantes de força ciclópica mas reduzida inteligência, que arrastam pela superfície da Terra a sua inerme solitude. Últimos exemplares da sua espécie, sem fêmea, sem amor, estão condenados à extinção. Trabalham a a rocha dura para outros, para os formosos deuses que moram nas resplandecentes alturas.

Ágeis, luminosos, jovens, os privilegiados deuses acumulam bens e virtudes. Wotan, o primeiro entre eles, tem coragem, arrogância e vontade. Fricka, sua mulher, exerce o matriarcado doméstico. Freia, adorável e frágil cultivadora das maçãs de ouro, perfuma com juventude e prazer a atmosfera vital dos seus irmãos. Donner brande o martelo que produz o raio e o trovão. Froh faz nascer o arco-íris depois da tempestade e modela a forma ideal de beleza a que chamamos arte. Não têm, no entanto, a inteligência ou o poder necessários para governar os outros estratos do mundo. O poder só se obterá em troca de uma renúncia. Mas ainda nos falta o espelho. O Ouro

Ul de Rico/Schuler Verlagsgesellschaft

lo Reno desenrolará inteiralmente a sua ação na esera dos estratos do mito. A Walquíria e Siegfried produem ações paralelas ou de smose. O Crepúsculo dos Deuses, por consciente paadoxo em relação ao seu ítulo, mostra-nos o lado de lá do espelho. A natureza umana de Siegmund, Sieglinde, Siegfried e de Brünnhilde, despojada da ua divindade, exije a extrapolação do mito no mundo mediato dos homens. O mundo neurastênico de Hagen, Gutrune e Gunther.

O atentado original

Erda repousa num sonho sábio. A fonte emana à sombra do freixo, como aconteceu desde o princípio. Há uma irrupção estranha. Wotan chegou ao centro do bosque. Os seus lábios sedentos aplacam o ardor na fresca corrente. Num gesto brusado, a sua mão arranca um dos ramos da árvore. Aceitou perder nessa empresa um dos olhos. Não alcançará assim a sabedoria, que a sua impetuosa juventude não deseja, mas sim a identidade no poder. Troca a sua bela integridade física, harmoniosa, pela posse do masculino ramo do freixo. Com ele, fará o soberbo cabo da sua forte lança. Uma das Nornas conta como esta ação interrompeu a harmonia do estado natural:

Durante muito tempo a feri-
[da
O bosque foi consumido.
Murchas caíram as folhas,
perdeu a árvore o viço e a
[força.
Triste, secou a fresca fonte.
E confuso
se tornou meu canto.

Com esta ação, não estamos na presença de um pecado original nem assistimos à evolução de uma cosmogonia de espiritualismo oriental, onde o homem cai de um estado de graça num outro de miséria e nostálgico pranto. O sacrifício necessário que Wotan faz da sua perfeição corporal é o cruento pacto que a sua vontade impõe à Natureza, um do ut des que lhe confere o direito de se erigir em ordenador do mundo alterado pela sua agressão. Quebrado o equilíbrio natural, desarmada Erda, a vontade de poder de Wotan eleva-o a altivo senhor do mundo. Todos os estratos do mito reconhecerão a potência remodeladora do deus. Wotan será também o deus forte do mundo humano. O estático freixo cedeu a sua natureza viril à lança ereta. Sustentada pelo punho de Wotan, a lança, o primeiro no tempo dos cinco objetos-símbolos que articulam a Tetralogia, une os laços de acatamento universal por meio dos caracteres rúnicos gravados no seu cabo. A linguagem escrita exprime a lei. Nibelungos, gigantes e deuses submetem-se à autoridade do mais forte. Até o próprio Loge deixa de ser formalmente livre e errante para segredar astutos conselhos ao ouvido de Wotan. As Nornas atarão o seu fio a um dos abetos do bosque e interrogam-se umas às outras. Na sua glória de conquistador, o primeiro entre os deuses, guiado pela inteligência de Loge, outorga um pacto constitucional, que todos aceitam como ordem de direito. Eternamente jovens os deuses, graças ao alimento fornecido pelas maçãs douradas de Freia, o novo equilíbrio nasceu com intenção de permanência. É uma ordem sólida enquanto não se esclerosar. Mas apresenta fraquezas de base. A sua justiça não é natural, mas sim imposta — embora acatada — a partir de uma posição de força. Falta-lhe a capacidade para evoluir em direção a posições de equilíbrio na igualdade. É uma construção voluntariosa e sentimental, sensível às perplexidades do deus que a erigiu. Um deus que diz a Ericka:

Invariavelmente queres ape-
[nas
entender o habitual,
enquanto o meu ser
me inclina para o que é
[novo.

A ordem de Wotan desperta também nas criaturas a ele obedientes consciência da sua frustração.

A confrontação entre Wotan e Alberich

Alberich é o principal dos nibelungos. Reverso de Wotan, é o senhor das trevas, tal como o deus é o senhor da luz. Vive angustiado na neurose das suas impossibilidades, anseia pela claridade e deseja o prazer. Em busca deste, desliza por entre as gretas do seu reino subterrâneo até às profundidades subaquáticas do Reno. Daí pede às ondinas um afeto alheio à ordem natural das coisas. Ao ouvirem a pretensão do nibelungo, as Vozes da Natureza só podem romper numa algazarra de troças e risos. Não seria razoável esperar que a evidência da sua própria miséria despertasse no anão uma autodisciplina de resignação. Pelo contrário, brota espontaneamente no seu peito um feroz e indiscriminado sentimento de vingança. É este o momento da revelação inocente do ouro. Os raios solares arrancam nele iridiscentes fulgores. As profundezas do rio resplandecem nesta festa da luz. As ondinas convidam Alberich a gozar o prodígio natural. Mas o nibelungo reconhece-se então mais repulsivo e infeliz. Cego pelo incompreensível brilho, interroga e a Natureza responde por meio de Wellgunde, uma das filhas do Reno:

O domínio do mundo
obteria para si
aquele que forjasse
com o ouro do Reno o anel
que um imenso poder
[confere.

Woglinde, a segunda das três ondinas, acrescenta:

Apenas aquele que recusar
o poder do amor;
apenas aquele que renegar
às suas delícias;
somente esse obrará o
[prodígio
de obrigar o ouro a
[transformar-se em anel.

A sorte está lançada. Alberich decide um novo e duplo atentado: contra a Natureza, por meio do roubo do ouro, e contra Wotan, ao pretender o estabelecimento de uma terceira ordem mediante o poder do anel. Não há no nibelungo vislumbre de um sentimento nobre de reivindicação, de regresso à justiça natural ou de conquista da luz negada ao seu povo. Para ele, o ouro é o único instrumento possível de poder. Tal como o deus cedeu um dos olhos, o anão adquire o tenebroso direito de forjar o anel pela prévia e definitiva renúncia ao amor. Nasce, assim, entre as garras de Alberich, o segundo dos objetos-símbolos da Tetralogia, a outra face da lança, o anel, que dá o nome ao ciclo. Se a lança retomava ativamente a potencialidade viril do freixo, o anel do nibelungo resume, na sua circunferência sem princípio nem fim, a esterilidade da natureza castrada. O círculo áureo é, nas mãos de Alberich, o símbolo do terror. Totalitarismo e ditadura. O anel não é, portanto, a contrapartida exata da lança. Nem sequer exprime a degradação das suas pretensas virtudes. O tema musical característico do anel, variado para o modo maior, é o mesmo que descreve a solene altivez do Walhalla, a fortaleza dos deuses, excrescência de um poder justo que se transforma em abuso. O anel coincide com o Walhalla na medida em que a fortaleza dos deuses é uma justa manifestação de poder extemporâneo. A lança era uma forma de sufrágio universal dirigido. O anel é um diktat totalmente imposto. Alberich não outorga uma constituição nem submete o seu império ao controle de uma lei.

Sem amor nem beleza, sem sabedoria nem inteligência, cheio de triunfalismo e desprezo, inimigo visceral do deus, proscrito de toda a vinculação com a ordem natural, o nibelungo começa por oprimir o seu povo e por lhe impor um brutal sistema de produção industrial, gerador de uma mais-valia que vai utilizar para procurar derrubar o deus burguês que habita nas alturas. Não existe na história da narrativa descrição mais perfeita dos efeitos iniciais da passagem da era artesanal para a industrial, da transformação de uma economia familiar noutra de fábrica. Em nenhum outro lugar se pode encontrar grito mais desesperado da exploração de um povo, convertido em proletariado, do que nas sombras onde ressoa a rítmica forja sem remissão dos nibelungos. O terror do mundo subterrâneo é absoluto, porque Alberich mandou forjar o terceiro dos objetos-símbolos da Tetralogia: o Tarnhel, ou elmo mágico, fabricado por Mime, infeliz irmão de Alberich, e que é a negação da identidade real das coisas. Simboliza o embuste, a mentira, a hipocrisia, a propaganda. Com o elmo na cabeça, Alberich será falso dragão ou sapo, mão impu-

ne que bate, repressão policial, espião da liberdade. O elmo servirá para que Fafner se desfigure como besta imunda, e para que, numa jornada infeliz, Siegfried, com a aparência de Gunther, arrebate violentamente a Brünnhilde o anel que lhe entregara como prova de eterno amor. A potencialidade deformadora do elmo nutre a poção que irá converter Siegfried num idiota útil. A sua ambigüidade conseguirá que o herói esqueça Brünnhilde, a fêmea, por Gunther, o objeto.

Paralelamente, Wotan, instado por Fricka e pelos deuses varões, com exceção de Loge, decide construir, para sua maior glória, o soberbo Walhalla, quarto objeto-símbolo da Tetralogia. Combinou com os gigantes: o castelo em troca de Freia. Os gigantes foram sinceros no pacto, uma vez que precisam imperiosamente de uma fêmea para se poderem perpetuar. Mas Wotan pactua, com o pensamento posto em vir a conseguir que tão rudes néscios se interessassem por nova contraproposta. Mandou Loge percorrer o mundo em busca de um sucedâneo.

O conflito surge quando os dois gigantes exigem o cumprimento do acordado, obrigação irrecusável do deus. Lúcido e clarividente, Loge pede ao altivo hierarca que despoje o anão do anel e o restitua ao Reno. Mas o anúncio da potencialidade dominadora do anel alterou o equilíbrio do deus. Fafner sonha com a desforra da sua raça e convence o irmão, mais sentimental: só o ouro pode valer o que Freia significa. Fricka considera que as jóias do tesouro a tornarão mais atraente aos olhos de Wotan. Também o deus vê excitado o seu apetite de poder.

Os gigantes levam Freia para os seus domínios. O afastamento da deusa turva as até então claras coordenadas do mundo das alturas. As qualidades dos deuses murcham rapidamente.

Mary Evans Picture Library

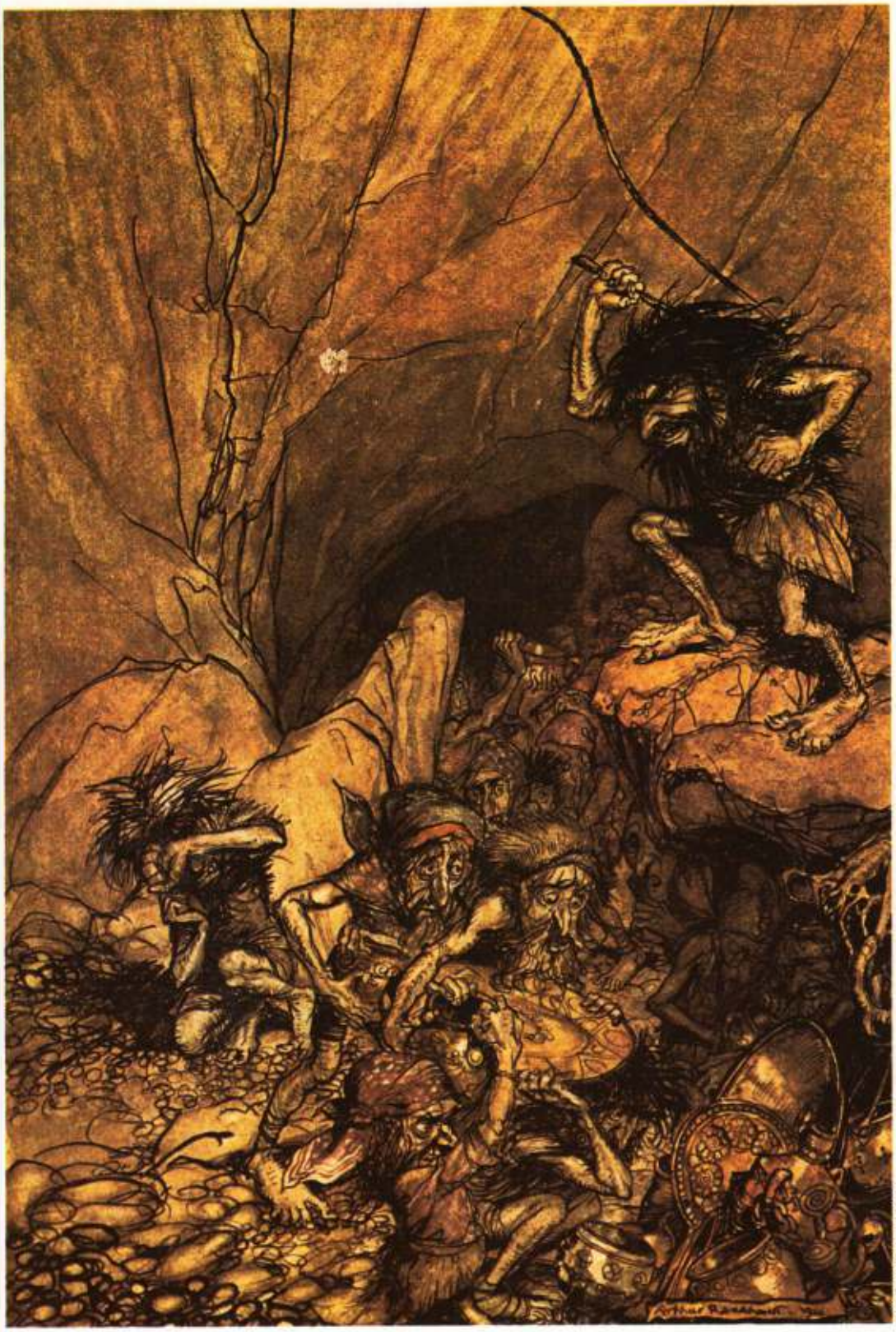
Mary Evans Picture Library

Ilustrações de Arthur Rackham para O Anel do Nibelungo.
Em cima: Wotan, o deus supremo, cavalga no seu cavalo de oito patas. O símbolo da sua autoridade é uma lança em cuja haste estão gravadas as runas que contêm a lei dos pactos. Wotan deseja o poder, sem renunciar por ele ao amor e aos prazeres.
À esquerda: Freia, a deusa da juventude e da beleza, guarda no seu jardim a árvore das maçãs de ouro, de cujos frutos se alimentam os deuses para se manterem eternamente jovens. Freia é irmã de Froh, deus do Sol e da chuva, de Donner, deus do vento e das tempestades, e de Fricka, a mulher de Wotan, zelosa guardiã dos sagrados vínculos do matrimônio e da moralidade.

Estes descobrem, atônitos, quão necessária era para eles a florida juventude de Freia.

Dilema insuperável e situação limite

Wotan desce à caverna dos nibelungos, guiado por Loge. A lança e a inteligência vão vencer o torpe tirano. Envolvido pelas argúcias do deus do fogo, Alberich transforma-se, primeiro, em gigantesco e espantoso réptil e, depois, em sapo. Nesse momento, é aprisionado porque, ao converter-se numa das Vozes dessa Natureza que teve de se dobrar à vontade de poder do deus, fica submetido ao seu império. Arrastado como prisioneiro até à superfície que desejava como



Mary Evans Picture Library

Alberich, o nibelungo, exerce a sua tirania no Nibelheim (ilustração de Arthur Rackham). Deslumbrado pelo brilho do ouro, Alberich renunciou para sempre ao amor e, depois de roubar o ouro às filhas do Reno, sumiu-se nas profundezas. Ao fundir o ouro e ao fazer um anel com ele, obterá um poder ilimitado.

ditador, tem de entregar tesouro e elmo, que pensa recuperar depois, mas resiste ferozmente a que o privem do anel.

Wotan arrebata-lho pela força. O nibelungo é devolvido à obscuridade do seu reino. Sem beleza, sem amor, sem poder, impotente para a vingança imediata, submete-se a um ódio feroz e implacável. Maldiz o anel e os seus possuidores com as seguintes palavras:

Uma vez que me exigiu uma [maldição,
maldito seja este anel!
Que a inquietação faça [adoecer
quem o guardar;
que a inveja corroa
quem o tiver.
Que o medo ate o cobarde,
ante à ameaça da morte.
Assim, enquanto viver,
irá morrendo:
porque o anel do senhor
é agora o anel do escravo.

A maldição de Alberich não é um elemento mágico, irracional, injustificado. O nibelungo limita-se a proclamar a potencialidade destrutiva do anel. Quem o possuir, viverá a dura solidão dos poderosos. Quem o desejar, terá de matar para o roubar. O anel produzirá terror, medo, escravidão, inveja, assassinatos. Em breve se vai travar a primeira e sangrenta luta pelo domínio da jóia. Depois da vergonhosa avaliação entre Freia e o tesouro do nibelungo, que substitui, peça a peça, as mãos, os cabelos e os olhos do amor, Wotan agarra-se ao anel, ainda que isso custe a perda definitiva da doce deusa. As estruturas da sua ordem oscilam nos seus alicerces. O pacto está quase a desfazer-se. O deus vai dar o passo totalitário inerente às situações-limite da ordem burguesa. Sai, então, Erda do seu sono: a Natureza tinha suportado a violência original do deus porque, embora a alterasse, não a destruía; havia suportado, ainda que com evidente comoção, o novo atentado do nibelungo. Mas não pode presenciar, impassível, a catástrofe moral de Wotan, que quer arrasar tudo para implantar o mesmo estado de terror que Alberich pretendia. O nibelungo é o único dono do anel, porque o preço de o forjar foi a renúncia ao amor, tal como a obtenção da lança custara a Wotan um olho. Mas a lança, utilizada como fonte de direito, podia, ao contrário do anel, chegar a ter uma justificação. A lança obriga Wotan a devolver o anel às filhas do Reno para que, fundido de novo na sua condição original de inocente mineral, repouse eternamente no leito do rio. Mas é também dever de Wotan pagar o Walhalla aos gigantes, quer com Freia quer com o ouro. Ante este dilema insuperável, longínqua ainda a hora das Nornas, emudecidas todas as Vozes da Natureza, latente algures o ódio de Alberich, Wotan de novo arrebatado pela tentação da vontade de poder, surge Erda para o prevenir do perigo e sussurrar-lhe o seu conselho:

«Cede, Wotan, cede!
Foge à maldição do anel!

A sua posse
empurrar-te-á
irremediavelmente
para a ruína total.

Quando Erda se esfuma, o deus liberta-se do anel e recupera Freia. Com este gesto, parece ter conseguido a serenidade. Mas a angústia e o temor abriram um profundo abismo na arrogância monolítica que o caracterizara. Vê eclodir perante ele uma luta fratricida. Fafner abate Fasolt. O anel do nibelungo cobra o primeiro tributo. Sólida, forte e inigualável, a resplandecente fortaleza inspira ao seu dono a ilusão da segurança perdida. À sua vista, a inquietação de Wotan gera uma violenta decisão de lutar. Vibrante e afiado, surge o tema da espada, quinto e último objeto-símbolo da Tetralogia. Já não é a lei, mas sim a violência, que vai reger os destinos do mundo. Wotan, que pensa apenas em evitar por todos os meios que Alberich recupere o anel, concebe um plano de ataque de grandes proporções. Quando se dirige para o Walhalla pelo arco-íris de Froh, na companhia dos exultantes deuses, não sabe que vai penetrar naquela que será a sua última trincheira. Numa cena tragicômica, é Loge quem se encarrega de fazer chegar às ondinas, que reclamam a devolução do ouro, a altiva resposta de Wotan:

Ouvi o que Wotan tem para
[vos dizer.
Nunca mais o ouro
vos iluminará!
De hoje em diante recebe-
[reis a luz
da divina claridade dos
[deuses!

Mas a situação real tinha sido precisada, alguns momentos antes, por esse mesmo céptico porta-voz:

Em direção ao seu fim
[correm
os que se julgam tão fortes
[no seu existir.
Quase me envergonho
de colaborar com eles.
Esperarei uma oportunidade
[melhor
para me transformar de
[novo
em ondulante chama.

Acima da pompa obtusa dos deuses, junto ao luxuoso arco-íris da arte oficializada, Erda expressa a sua sabedoria e a sua queixa pela voz das ondinas:

O amor e fidelidade
já só respiram nos abismos.
Falso e podre é
quem se alegra lá em cima.

Como se pode deter uma roda?

Esta é a pergunta que Wotan fará a Erda muito tempo depois, na alvorada do da sua ordem. Velho, cansado, o outrora poderoso deus só anseia pelo repouso da morte. Quando, no final, o Walhalla é uma gigantesca tocha, a orquestra expõe pela última vez o tema que alguns denominam «redenção pelo amor» *e outros* «salvação». *Redenção? Salvação? Para quem? A música não volta ao acorde de mi bemol maior que deu início a* O Ouro do Reno. *A Tetralogia não se resolve no eterno retorno ao estado natural. Já não existe o freixo, como também não existem as castas do mito; Erda dorme de novo; Loge percorre os espaços a seu bel-talante; o rio corre e, no seu leito, as filhas do Reno brincam à volta de um mineral carente de significado. Já não alimenta a vontade de poder. Wotan foi um erro? Siegfried e Brünnhilde foram uma paixão inútil? Richard Wagner, tal como Erda, não tem resposta. Há já cem anos que a sua obra provoca os mais desencontrados comentários, talvez porque Wotan e a sua estirpe são uma paixão necessária e irrepetível, cuja causa ignoraremos sempre.*

Bühnenfestspielhaus Bayreuth.

für die Mitglieder des Patronat-Vereins,

öffentliche Aufführungen des

PARSIFAL.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Em cima: cartaz que anunciava a primeira representação de Parsifal *em Bayreuth, em 1882. Entre os intérpretes que participaram na estréia, evidenciaram-se Emil Scaria, no papel de Gurnemanz, Amalie Materna, no de Kundry, e Hermann Winkelmann, no de Parsifal. À direita: fotografia destes cantores, por H. Brand.*

PARSIFAL

Personagens

Amfortas *(barítono)*
Titurel *(baixo)*
Gurnemanz *(baixo)*
Parsifal *(tenor)*
Klingsor *(baixo)*
Kundry *(soprano)*
Primeiro e segundo cavaleiros do Gral *(tenor e baixo)*
Quatro escudeiros *(sopranos e tenores)*
Jovens encantadas por Klingsor *(seis solistas, sopranos e contraltos; doze sopranos e doze contraltos)*
Cavaleiros do Gral *(tenores e baixos)*
Rapazes e discípulos *(tenores, contraltos e sopranos)*

Ação: Domínios e fortaleza do Gral, Monsalvat. Castelo encantado de Klingsor. Alta Idade Média.

Resumo do argumento

1.º ato

Amanhece no bosque do Gral e toca a alvorada. Gurnemanz, velho cavaleiro do Gral, desperta os escudeiros para as rezas matutinas. Dois cavaleiros anunciam que Amfortas, o debilitado rei do Gral, se vai refrescar no lago depois de uma noite de insônia e dores. De repente, chega uma mulher estranha e selvagem, Kundry, que oferece a Gurnemanz um bálsamo para tentar curar a ferida de Amfortas. Entra o cortejo que leva o rei ao banho. Este lamenta que outro cavaleiro tenha partido sem sua autorização à procura de um remédio e agradece o bálsamo a Kundry, que se ri dele. O cortejo com a padiola de Amfortas segue o seu caminho. Dois escudeiros repreendem Kundry, mas Gurnemanz recrimina-os e lembra que a mulher, embora esquiva, se mostra servidora e mensageira fiel da Ordem, sem exigir nada em troca: talvez expie assim algum pecado; os seus desaparecimentos coincidem sempre com desgraças; da última vez, Amfortas caiu ferido... Gurnemanz mergulha nas suas recordações: ele e Amfortas foram ao castelo de Klingsor; o rei levava a lança de Longinos, conservada em Monsalvat, mas fora seduzido por uma formosa mulher e ferido com a própria lança por Klingsor. Continua o relato de Gurnemanz: Titurel, um corajoso herói, consagrou-se a guardar a lança e o cálice da última ceia. Construiu a fortaleza, onde se chega por caminhos que nenhum pecador consegue encontrar. Klingsor quis entrar para a Ordem do Gral, mas foi rejeitado. Então, desceu ao vale, castrou-se para matar em si toda a sensualidade e criou com artes mágicas um jardim povoado por belas mulheres. Muitos cavaleiros caíram, seduzidos por elas, em poder de Klingsor. Inclusivamente Amfortas, filho e sucessor do já velho Titurel, não conseguiu

resistir à tentação. Agora Klingsor possui a lança e ameaça apoderar-se do Gral. Amfortas confia na promessa que lhe fez uma voz celeste: «Sapiente por compaixão, o puro louco; aguarda o escolhido por mim.» Nesse momento, cai um cisne abatido por uma flecha. Escudeiros e cavaleiros arrastam um rapaz armado com um arco. O rapaz — «Eu caço ao vôo o que voa» — mostra-se orgulhoso da sua façanha. Gurnemanz faz-lhe ver a sua falta: por diversão, matou um animal inocente. O rapaz, impressionado, quebra o arco mas não sabe responder às perguntas de Gurnemanz sobre a sua origem. Só se lembra de que um dia deixou sua mãe, Herzeleide, para seguir o rastro dos caçadores. Kundry intervém para dizer que o pai do rapaz se chamava Gamuret e que Herzeleide morrera. Ao ouvir esta notícia, o rapaz, desesperado, tenta matar Kundry, mas Gurnemanz impede-o. O adolescente desmaia e Kundry refresca-o com água de uma fonte.

O cortejo de Amfortas regressa do lago. Interessado no rapaz, Gurnemanz convida-o a acompanhá-lo até ao Gral e o jovem segue-o. Os cavaleiros da Ordem vão chegando em cortejo à grande sala do Gral, em Monsalvat. Trazem o cálice no seu sacrário. Chega também o cortejo de Amfortas. De um nicho chega a voz de Titurel, que ordena ao filho que destape o Gral. Amfortas recusa-se, terrivelmente agitado, uma vez que a ferida que tem nas costas se abre e sangra quando ele, o único com autorização para o fazer, tem de mostrar o Gral à Ordem para seu alimento espiritual. O seu sofrimento é, então, espantoso. Pede compaixão ao Todo-Poderoso para que a ferida se feche e possa morrer em graça. Por fim, acede a destapar o Gral, que se ilumina interiormente. Amfortas abençoa com ele todos os presentes. A voz de Titurel exprime o gozo da visão do Gral. Os cavaleiros e o abatido Amfortas retiram-se de novo em procissão. Quando ficam sós, Gurnemanz pergunta ao rapaz se sabe o que viu. Este faz um gesto vago e então Gurnemanz expulsa-o violentamente e adverte-o de que não volte a caçar nos domínios do Gral. Enquanto o ancião sai, do alto uma voz pronuncia a primeira parte da profecia: «Sapiente por compaixão, o puro louco.»

Embaixo: última cena do 3.º ato de Parsifal, *segundo uma gravura de Theodor Pixis. Representa o interior do templo do Gral. Parsifal levanta o cálice e abençoa os cavaleiros, ao mesmo tempo que a pomba do Espírito Santo desce sobre ele.*

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

2.º ato

Castelo encantado de Klingsor. O mago vê num espelho de metal que se aproxima o rapaz que matou o cisne. Conjura Kundry, que aparece em estado cataléptico e acorda entre lamentos. A sua missão será seduzir o adolescente, tal como fez a Amfortas. Kundry debate-se tempestuosamente contra a ordem de Klingsor, já que anseia pela salvação. Klingsor diz-lhe sarcasticamente que só a libertará quem lhe resistir: poderá tentar a sua oportunidade com o rapaz... Kundry desaparece a gritar. Klingsor esfuma-se com o castelo e surge um maravilhoso jardim. Encantadoras jovens rodeiam o rapaz e dançam voluptuosamente. O jovem tenta fugir, mas é detido pela voz sensual de Kundry, que pronuncia o seu nome: Parsifal. As donzelas-flores correm para fora. Parsifal e Kundry, transformada numa jovem belíssima, ficam sós. Começa a tentativa de sedução. Kundry fala a Parsifal de seu pai, Gamuret, morto em combate antes de ele ter nascido, e de sua mãe. Explica-lhe que Herzeleide o quis manter afastado das lutas e insídias dos homens e que, por isso, não lhe revelou a sua origem. Mas, quando Parsifal a deixou, a sua dor foi infinita e morreu de mágoa. Parsifal lamenta a sua loucura. Kundry procura que essa dor da ausência da mãe se funda com o desejo carnal da mulher, oferecendo-lhe, «como última bênção materna, o primeiro beijo de amor». A reação de Parsifal ao beijo é terrível. Grita o nome de Amfortas. De repente, toma consciência do sofrimento do rei do Gral, sente no seu coração a aguda dor que corrói o corpo e a alma do infeliz e compreende que a sua missão é redimir Amfortas. Para isso, repele Kundry, que, numa súplica apaixonada, pretende expiar a sua falta nos braços de Parsifal. Mas o rapaz, por fim sapiente por compaixão, responde que a salvação de Kundry não reside num novo pecado. Kundry enfurece-se, profere zombarias contra Amfortas e, como último recurso, ao ver que Parsifal continua a rejeitá-la, invoca Klingsor. O mago aparece e arremessa a lança sagrada contra Parsifal. Mas a lança detém-se sobre a cabeça do rapaz, que a agarra e faz com ela o sinal da cruz. O palácio desaparece imediatamente e o jardim transforma-se num deserto. Parsifal afasta-se, depois de prevenir Kundry, caída no chão entre as desfeitas flores do jardim, de que já sabe onde o poderá encontrar de novo.

3.º ato

Primavera num prado do Gral. Gurnemanz, com aspecto de eremitão e muito envelhecido, descobre Kundry, imóvel. O seu aspecto é o do 1.º ato, mas sem quaisquer traços selvagens. Interrogada, só pronuncia duas vezes a palavra «servir». Depois, entra mansamente na cabana de Gurnemanz e dedica-se a limpá-la.

Pelo bosque avança um cavaleiro com armadura e elmo negros. Traz também uma lança. Gurnemanz saúda-o e convida-o a despojar-se das armas, pois encontra-se em território sagrado. O cavaleiro crava a haste da lança no chão, liberta-se da sua impedimenta e ajoelha-se em oração em frente da lança. É Parsifal. Muito emocionado, Gurnemanz reconhece-o, bem como à lança. Parsifal conta-lhe que errou durante muitos anos em busca do caminho do Gral e que conseguiu vencer os seus adversários em todos os combates sem brandir a lança, que regressa limpa e pura ao santuário. Gurnemanz conta também o que aconteceu desde a partida de Parsifal: Amfortas negou-se a oficiar com o Gral, com o que espera precipitar a sua morte; privados os cavaleiros da visão do cálice, a Ordem está em profunda decadência; além disso, Titurel acabara de morrer. Parsifal, comovido, tem um desfalecimento. É tratado solicitamente por Gurnemanz e Kundry. A mulher unge-lhe os pés e seca-os depois com os seus longos cabelos. Gurnemanz proclama Parsifal rei do Gral. Enquanto Kundry, sempre muda, chora suavemente, os homens extasiam-se perante a contemplação do bosque e do prado: é o milagre da Sexta-Feira Santa, em que tudo o que vive e floresce é redimido do pecado pelo Salvador.

Os sinos anunciam o meio-dia. Põem-se os três a caminho. O cenário volta a ser o templo do Gral, pouco iluminado. Um cortejo fúnebre traz o sarcófago de Titurel. Outros cavaleiros trazem o Gral e o jazente Amfortas. Em vão os cavaleiros pedem desesperadamente a Amfortas que abra o sacrário. Amfortas oferece o seu peito, lacerado, para que seja atravessado pelas espadas dos cavaleiros. Mas Parsifal devolve-lhe a paz, tocando-lhe na ferida com a lança. Entre a emoção e o êxtase de todos, Parsifal restitui a lança à Ordem e ordena que o Gral seja destapado. Das diferentes alturas do templo, as vozes proclamam: «Milagre da suprema Graça! Redenção ao Redentor.» Da cúpula desce uma pomba, que pousa sobre a cabeça de Parsifal. Kundry morre docemente. Amfortas e Gurnemanz rendem homenagem a Parsifal, que abençoa todos com o divino cálice.

Bavaria Verlag

O interesse demonstrado pela família Wagner em manter sempre viva a recordação do compositor contribuiu para a sobrevivência dos festivais de Bayreuth (em cima, representação de Parsifal, *1978).*

Comentário

Parsifal *ou a dualidade. Se* O Anel do Nibelungo *é a obra de uma vida,* Parsifal *exige por direito a qualidade de resumo de toda a produção wagneriana e do complexo e rico mundo do seu autor. Este festival cênico sagrado foi escrito conscientemente como final, como despedida. Mas Wagner procurou e conseguiu algo mais ao dar vida ao «puro louco»: proporcionar meios ao Festival de Bayreuth para conseguir a continuidade e contribuir para a «imortalidade» de toda a sua produção dramático-musical posterior a* O Navio Fantasma.

O caso Wagner iniciou-se à volta de Parsifal *e da sua mensagem de renúncia. Tem-se insistido, desde Nietzsche, em afirmar que o festival sagrado não pode ser considerado uma criação «original» no sentido de* Tristão e Isolda, Os Mestres Cantores *ou* O Anel do Nibelungo. *De acordo com esta hipótese, tratar-se-ia de uma obra wagneriana de «escola», na qual Wagner teria rendido culto aos seus processos técnicos e estéticos, utilizados aqui como ingredientes de uma receita culinária: toma-se o desejo da morte de O Holandês, junta-se-lhe o sofrimento de Tristão e a sensualidade do Venusberg parisiense; deixa-se repousar a mistura durante quatro ou cinco anos até adquirir uma consistência solene; divide-se depois a massa em motivos-condutores, que se repetirão constantemente; por fim, enfeita-se com a transparência do prelúdio de* Lohengrin *e serve-se no Festspielhaus-Maxim's para que, deste modo, tudo tenha a marca da casa.*

É certo que Wagner compôs o Parsifal *em condições que em nada se assemelhavam às que acompanharam a criação das suas obras anteriores. Compô-lo lentamente, acarinhado por Cosima e pela sua corte de Bayreuth. Avançou nele, oficiando-o na sua qualidade de sumo sacerdote da religião wagneriana, pois* Parsifal *nascia predestinado a ser o último e mais importante dos seus códices sagrados. No entanto, a inspiração ou a idéia da obra reporta-se à época de* Os Vencedores, *o drama budista que ficou apenas em esboço. Em 1857, Wagner já tinha composto um esboço que, vinte anos depois, desenvolveria na cena do «Encantamento de Sexta-Feira Santa». No primeiro esboço de* Tristão e Isolda, *Parsifal consola Tristão moribundo. Em 1865, antes de retomar a composição de* Siegfried, *traçou o esquema em prosa. O seu sentido conclusivo foi, portanto, determinado pela idade que Wagner tinha quando pôde dedicar-se à sua nova criação e pela consciência do autor de que esta obra iria coroar todo o seu sistema.*

Parsifal possui individualidade e linguagem próprias. A sua forte carga esotérica e iniciática foi compensada pela pura beleza do material musical e pela transparência e luminosidade da orquestração. Também o libreto alcança, por vezes, tonalidades de elevada poesia. O Wagner-homem mostrou aqui, com toda a sinceridade, a dualidade da natureza da sua personalidade e da sua obra. Duais e opostos são personagens e símbolos: Titurel e Klingsor; Kundry e Amfortas; Monsalvat e o jardim das donzelas-flores; a lança e o cálice; o cisne e a pomba. Na velhice, acentuou-se a componente feminina — que, neste caso, nada tem a ver com comportamento sexual — da natureza de Wagner, refletida por Renoir no retrato que, em 1882, fez dele em Palermo. Wagner não compôs nunca música mais voluptuosa do que a destinada ao jardim de Klingsor e às suas impudicas criaturas: as cores, os perfumes e as sedas que o acompanhavam na vida em Wahnfried.

A cena da sedução de Parsifal por Kundry é extremamente sensual e complexa: a mulher experiente e o adolescente; a função devoradora do feminino sobre o masculino; a relação edípica entre o varão sem nome e a mulher-mãe; a rebelião de Kundry contra a sua condição de fêmea, etc.

Mas o velho Wagner ia por outros caminhos, ao render assim homenagem à grandeza e miséria da carne. Não é menos voluptuosa a música do prado florido na Sexta-Feira Santa ou a que refulge do cálice de novo iluminado e benfazejo. Wagner mostra aqui o Eros dos místicos e a sua linguagem inflamada. A redenção do homem chega uma vez mais, como foi constante em Wagner, pela renúncia. Mas essa renúncia não tem um objeto de referência como no caso de Lohengrin ou de Sachs. Parsifal desenvolve um processo de ascese — o errar vagabundo que o prelúdio do 3.° ato descreve — para atingir a união mística com a

À direita: Richard Wagner e a sua segunda mulher, Cosima, fotografados em Viena, em 1872, por Fritz Luckhardt. O amor e a grande admiração que Cosima sentiu pelo compositor levaram-na a prescindir da sua própria personalidade e a afastar-se de todas as atividades que não pudessem servir os projetos do marido.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Natureza inocente e voltar a juntar a lança — símbolo do masculino dominador — com o cálice — símbolo do feminino protetor.

Wagner expôs no Parsifal *as suas intuições da necessidade de mudança cultural. Depois do cataclismo com que termina* O Crepúsculo dos Deuses, Parsifal *representa o começo após o trágico desmoronamento de uma cultura. O homem novo tem de ser o homem generoso, que caminha com passos atentos e suaves para evitar tocar as flores e os rebentos. A mulher nova não será escrava nem objeto sensual devorador dos seus opressores. O homem converterá o seu símbolo, a lança agressiva de Wotan-Klingsor, num instrumento de salvação. A mulher fará do seu, o Gral narcisista dos cavaleiros, fonte de calor e consolo para todos. Os velhos, Titurel e Klingsor, terão desaparecido com o seu egoísmo e o seu dissimulado equilíbrio do terror. Amfortas e Kundry, encarnação do mito de Adão e Eva, poderão juntar-se para reivindicarem o caminho da humanidade que renuncia ao pecado. Resumindo, uma utopia humanista e redentora para uma crise que, cem anos mais tarde, parece insuperável.*

E Wagner-Parsifal? Poderemos perdoar-lhe ter levado ao extremo, nesta obra incomparável, a condição sagrada que atribuiu à arte? Podemos admitir, sem vergonha de outra natureza, que nela se tivesse atribuído a si próprio a qualidade de redentor? O coro que canta «Redenção ao Redentor» dirige-se a todos, quase implorante, enquanto Parsifal abençoa o mundo com o Gral nas mãos. Soberba e humildade, verdade e engano. Até ao fim, mais estímulos para o «caso Wagner»: «Sapiente por compaixão, o puro louco.» ■

Catálogo de obras

OBRA INSTRUMENTAL

Piano

Sonata em ré menor (1829, perdida) • Sonata em fá menor (1829, perdida) • Sonata em si bemol maior, a 4 mãos, posteriormente orquestrada (1831, perdida) • Sonata em si bemol maior, op. 1 (1831) • Polaca em ré maior (1831-1832) • Polaca em ré maior, a 4 mãos, op. 2 (1832) • Fantasia em fá sustenido menor, op. 3 (1831) • Sonata em lá maior, op. 4 (1832) • *Albumblatt*, em mi maior (1840) • Polca em sol maior (1853) • *Eine Sonate für das Album von Frau Mathilde Wesendonck*, em lá bemol maior (1853) • *Albumblatt*, em *Das Album der Fürstin Metternich*, em dó maior (1861) • *Ankunft bei den schwarzen Schwänen (Albumblatt)*, em lá bemol maior (1861) • *Albumblatt für Frau Betty Schott*, em mi bemol maior (1875) • Tema *Porazzi* (1882) • Elegia, em lá maior (1882).

MÚSICA DE CÂMARA, DE CENA E ORQUESTRAL

Quarteto de cordas, em ré maior (1829, perdido) • Abertura em si bemol maior (1830, perdida) • Abertura para *Die Braut von Messina* (1830, perdida) • Abertura em dó maior (1830, perdida) • Abertura em ré menor (1831, 2 versões) • Abertura em mi bemol maior (1831, perdida) • Abertura e final para *König Enzio*, em mi menor (1832) • *Entreacte tragique n.º 1*, em ré maior (1832) • *Entreacte tragique n.º 2*, em dó menor (1832) • Abertura em dó maior (1832) • Sinfonia em dó maior (1832) • Abertura para *Columbus*, em mi bemol maior (1835) • Abertura *Polônia*, em dó maior (1836) • Abertura *Rule Britannia*, em ré maior (1837) • Abertura para *Faust* (1840, revista e reorquestrada em 1855) • *Travermusik* (1844) • *Träume*, para violino e pequena orquestra (1857) • *Huldigungsmarsch*, para banda militar (1864) • *Siegfrieds Idyll*, para pequena orquestra (1870) • *Kaisermarsch*, para vozes masculinas e orquestra (1871) • *Grosser Festmarsch* (1876).

OBRA VOCAL

Canções para voz e piano

Sieben Kompositionem zu Goethes Faust, op. 5 (1831, rev. 1832) • *Glockentöne* (1832, perdido) • *Karnevalslied* (1835-1836) • *Der Tannembaum* (1838) • *Tout n'est qu'images fugitives* (1839) • *Trois mélodies* (1839) • *Adieux de Marie Stuart* (1840) • *Les deux grenadiers* (1840) • *Extase* (fragmento, 1839) • *La tombe dit à la rose* (fragmento, 1839) • *Gruss seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten* (1844) • *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme* (1862) • *Scherzlied für Louis Kraft* (1871).

Coros

(para vozes mistas e orquestra, salvo indicação em contrário)

Neujahrs-Kantate (1834) • *Nicolai Volkshymne*, para tenor, soprano, coros e orquestra (1837) • *Descendons, descendons*, coros para o *vaudeville La descente de la courtille* (1840) • *Weihegruss zur feierlichen Enthüllung des Denkmals Königs Friedrich August I von Sachsen*, para vozes masculinas (1843) • *Der Liebesmahl der Apostel*, cena bíblica para vozes masculinas e orquestra (1843) • *Gruss seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten*, para vozes masculinas (1844)) • *Hebt an den Sang*, para vozes masculinas (1844) • *Wahlspruch für die deutsche Feuerwehr* (1869) • *Kinderkatechismus zu Kosels Geburtstag*, para 4 vozes agudas e piano (1874).

Outras obras vocais com orquestra

Doch jetzt wohin ich blicke, ária de tenor, para a ópera *Der Vampyr*, de Marschner (1833) • Ária de baixo solista, para a ópera *Die Schweizerfamilie*, de J. Weigl (1837, perdida) • *Sanfte Wehmut will sich regen*, ária de baixo solista, para o *singspiel Marie*, de K. Blum (1837) • *Norma il prédesse*, ária para baixo e vozes masculinas, para a ópera *Norma*, de Bellini (1839).

ÓPERAS

A Boda (Die Hochzeit), fragmento: introdução, coro e septeto (1832) • *As Fadas (Die Feen)*, ópera romântica (1833-1834) • *A Proibição de Amar* ou *A Noviça de Palermo (Das Liebesverbot, oder Die Novize von Palermo)*, grande ópera cômica (1834) • *Rienzi, o Último dos Tribunos (Rienzi, der Letzte der Tribunen)*, grande ópera trágica (1838) • *O Navio Fantasma (Der fliegende Holländer)*, ópera romântica (1841) • *Tannhäuser e O Torneio de Cantores do Wartburg (Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg)*, grande ópera romântica (1843) • *Lohengrin*, ópera romântica (1845) • Tetralogia de *O Anel do Nibelungo (Der Ring des Nibelungen)*: *O Ouro do Reno (Das Rheingold*, 1852); *A Valquíria (Die Walküre*, 1852); *Siegfried (Siegfried*, 1852); *O Crepúsculo dos Deuses (Götterdämmerung:* 1.ª versão, 1848; 2.ª versão, 1863) • *Tristão e Isolda (Tristan und Isolde*, 1857) • *Os Mestres Cantores de Nuremberg (Die Meistersingen von Nürnberg*, 1861-1862) • *Parsifal* (1877).

Perfil biográfico

Capítulo 5

Donizetti, um músico intuitivo

Gaetano Donizetti nasceu em 29 de novembro de 1797, em Bérgamo, e morreu em 8 de abril de 1848, na sua cidade natal. Ao longo dos seus 51 anos de vida, foram seus contemporâneos compositores como Beethoven, Bellini, Cherubini, Chopin, Clementi, Glinka, Haydn, E. T. A. Hoffmann, Lortzing, Mendelssohn, Meyerbeer, Paer, Paganini, Paisiello, Rossini, Salieri, Schubert, Schumann, Spohr, Spontini, Verdi, Wagner e Weber, para não citar senão os de primeira grandeza. Esta relação permite enquadrar o período vital de Donizetti numa época charneira entre o classicismo vienense e os primeiros alvores do romantismo e dos nacionalismos. O mundo de Donizetti foi um mundo em plena transformação, que viu passar perante os seus olhos, como um turbilhão, uma evolução que parte do período clássico, passa pelo romantismo e chega até aos primeiros indícios da modernidade.

Donizetti, o quinto filho de Andrea Donizetti e Domenica Nava, era de origem muito humilde. Em 1806, foi admitido como aluno de canto e cravo na escola de música chamada «Lezioni Caritatevoli», que o compositor e pedagogo Simon Mayr tinha aberto em Bérgamo nesse mesmo ano. Donizetti cedo chamou a atenção de Mayr, e já em 1811, com 14 anos, recitou, cantou e improvisou ao cravo uma farsa daquele autor, *Il piccolo compositore di musica*. Convencido das qualidades invulgares do seu jovem aluno, Mayr diligenciou para que, em 1815, fosse estudar contraponto com o famoso padre Mattei em Bolonha, onde permaneceu até novembro de 1817. Ali, no curto espaço de dois anos, Donizetti aperfeiçoou os seus conhecimentos como compositor de sinfonias e quartetos, demonstrando a todos a rapidez com que assimilava a arte da composição musical. Numa sinfonia sua, com data de 19 de novembro de 1816, consta a indicação *fatta in un'ora e un quarto* («feita numa hora e um quarto»).

Os primeiros êxitos

De regresso a Bérgamo, Donizetti continuou a compor quartetos. Ao mesmo tempo, começou a escrever composições de caráter religioso e as suas primeiras óperas. Veneza e Mântua foram as primeiras cidades onde foram representadas óperas de Donizetti. Nesta

Gaetano Donizetti nasceu em 29 de novembro de 1797, em Bérgamo, no seio de uma família humilde. Embaixo: a Porta de Osio em Bérgamo, segundo uma gravura da época

Giancarlo Costa

Museu do Scala, Milão/Giancarlo Costa

época conheceu o libretista Bartolomeo Merelli, homem de teatro muito experiente, que compreendeu claramente as suas qualidades cênicas e fez todos os possíveis para que o compositor intensificasse a sua dedicação à música lírica. Um dos primeiros êxitos de Donizetti fora do Norte de Itália foi fruto desta colaboração. Em janeiro de 1822 estreou no Teatro Argentina, de Roma, a ópera *Zoraida di Granata*. Neste mesmo ano, o Teatro Novo, de Nápoles, e o Scala, de Milão, estrearam óperas suas: *La zingara* e *I pirati*. Esta última ópera, que não foi muito apreciada, constituiu no entanto, o princípio da colaboração de Donizetti com o libretista Felice Romani, com o qual obteve os seus primeiros grandes êxitos como compositor de ópera. Todavia, a primeira ópera-bufa que compôs foi em colaboração com o famoso libretista Jacopo Ferreti. Trata-se de *l'ajo nell'imbarazzo* (1824). A inacreditável facilidade para compor, a força dramática da sua música, que chega diretamente ao público, as necessidades econômicas e os êxitos repetidos que alcançou perante públicos como os de Palermo, Roma, Nápoles e Milão, foram as causas que decidiram Donizetti a concentrar a sua atividade de compositor no mundo do teatro lírico. Escreveu, em média, quatro óperas por ano, mas a sua atividade não se reduziu só a este campo, abrangendo os mais diversos aspectos do teatro musical, desde mestre de canto e maestro preparador até diretor de cena e de orquestra. Foi nesta última qualidade que demonstrou dotes extraordinários: à sua grande capacidade uniu uma imaginação fora do vulgar, do que resultaram inovações importantes quanto ao que à colocação da orquestra respeita.

Com a finalidade de aproveitar melhor as qualidades de Donizetti como compositor, o empresário Domenico Barbaja assinou um contrato com ele em 1827, nos termos do qual o músico se comprometia a escrever doze óperas no espaço de três anos. Em 1828, Donizetti casou com Virginia Vaselli (1808-1837), filha de um jurista romano. O novo casal fixou residência em Nápoles. Durante este período, foram escritas as primeiras obras-primas: *Anna Bolena*, com libreto de Romani, em 1830; *L'elisir d'amore*, («O Elixir de Amor»), também com libreto de Romani, baseado no romance *Le filtre*, de Augustin Eugène Scribe, em 1832; *Lucrezia Borgia*, com texto igualmente de Romani, segundo o romance de Victor Hugo, em 1833; *Maria Stuarda*, com libreto de Bardari, conforme o drama homônimo de Schiller, em 1834; e, finalmente, em 1835, a sua obra máxima: *Lucia di Lammermoor*, que contou com um excelente libreto de Salvatore Cammarano, baseado no romance de Sir Walter Scott *The Bride of Lammermoor* («A Noiva de Lammermoor»).

O triunfo internacional

A fama de Donizetti começou a espalhar-se para além dos Alpes. Como já acontecera com Spontini, Cherubini, Rossini e Bellini, também Donizetti foi chamado pelo Théatre Italien, de Paris, mais concretamente por recomendação de Rossini. Foi ali que se estreou *Martin Faliero* em março de 1835. Pouco antes, e no mesmo teatro, havia-se estreado, com grande êxito, *Os Puritanos* de Bellini. A ópera de Donizetti não foi recebida com o mesmo entusiasmo, mas isso não impediu que *Martin Faliero* fosse dada a conhecer, pouco depois, em Londres e Florença.

Salvatore Cammarano foi, entre todos os libretistas que trabalharam com Donizetti, o que melhor se soube adaptar ao caráter romântico do compositor. O êxito que o seu trabalho em comum, *Lucia di Lammermoor*,

Coleção Bertarelli, Milão/Giancarlo Costa

Museu do Scala, Milão/Giancarlo Costa

Em 26 de outubro de 1822, Donizetti estreou, no Teatro alla Scala, de Milão (em cima, ao centro, visto do palco), a ópera I pirati o Chiara e Serafina, *com libreto de Felice Romani. Em cima, à esquerda: quadro que representa o compositor e pedagogo Simon Mayr, primeiro professor de Donizetti, dando aulas de canto na sua escola de música de Bérgamo.*

British Historical Portrait/Arquivo Salvat

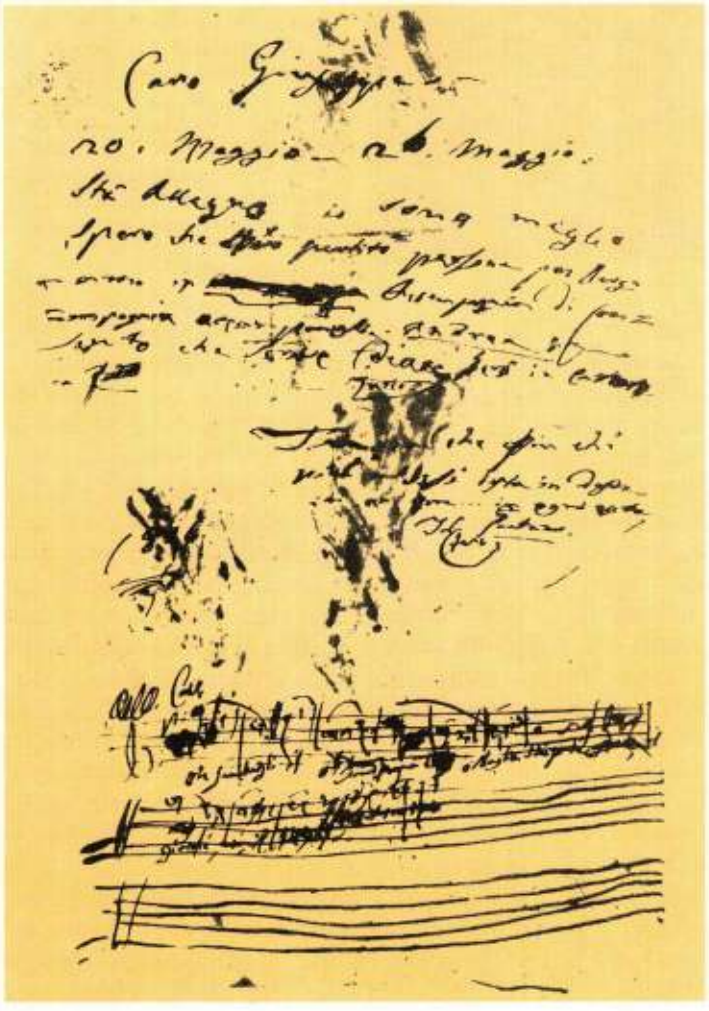
Museu Donizettiano, Bérgamo

À esquerda: retratos de Walter Scott — cujo romance The Bride of Lammermoor *inspirou a famosa ópera* Lucia di Lammermoor, *de Donizetti — e de Virginia Vaselli, com quem o músico (em cima, segundo Rillosi) casou em 1828. A morte de Virginia em 1837, devido à cólera, mergulhou Donizetti num estado de melancolia que o acompanharia toda a vida.*

alcançou na Ópera de Paris foi ensombrado pela notícia da morte prematura de Bellini, e de que Donizetti foi avisado três dias antes da estréia parisiense desta obra. Sob o sentimento de dor provocado por esta notícia, Donizetti escreveu um *Lamento à Morte de Bellini* e uma magnífica *Missa de Requiem*, bem como uma sinfonia sobre temas de Bellini.

Pouco antes destes acontecimentos, Donizetti havia ingressado no campo do ensino musical. Com efeito, o rei de Nápoles tinha-o nomeado, em 1834, professor de contraponto e composição no Real Colégio de Música. No entanto, quatro anos depois, aborrecido pelos obstáculos que a censura pusera ao libreto da sua ópera *Poliuto*, Donizetti decidiu abandonar Nápoles. Para esta decisão contribuíram também diversas desgraças familiares ocorridas entre fins de 1835 e princípios de 1836: com a perda dos pais e de uma filha nascida prematuramente, a que veio acrescentar-se, em 1837, a morte de sua mulher. Perante todas estas adversidades, é lógico que a sua atividade como compositor baixasse em quantidade e qualidade temporariamente. Nesse momento delicado da sua vida, Donizetti optou por se instalar em Paris, onde chegou em outubro de 1838. Foi nesta cidade que a sua atividade criadora voltou a ressurgir com nova força, para dar lugar ao período de obras escritas em francês. Em 1840 estreou três óperas que confirmaram a sua fama: *La fille du régiment*, com libreto de Saint-Georges e Bayard, *La favorite*, que foi escrita por Royer e Vaëz, e a segunda versão da ópera *Poliuto*, a que o seu libretista, Scribe, deu o título de *Les martyrs*. A estada de Donizetti na capital foi interrompida por contínuas viagens. Numa delas, em 1842, foi a Bolonha, onde dirigiu a estréia italiana do *Stabat Mater*, de Rossini, na presença do autor. Poucos meses depois, dirigiu a mesma obra em Viena, ao mesmo tempo que era estreada a sua ópera *Linda di Chamounix* no Kärntnertortheater. O êxito foi tal que o imperador austríaco o nomeou maestro da corte imperial e compositor da corte, cargos que o obrigaram a realizar sucessivas viagens entre Viena e Paris. No regresso a Paris, nesse mesmo ano, escreveu a sua última obra-prima: *Don Pasquale*, que, com libreto de Ruffini e do próprio Donizetti, foi estreada no Théatre Italien em 1843, ano em que também se estreou na

Giancarlo Costa



Giancarlo Costa

As cartas escritas por Donizetti, das quais se conservam atualmente cerca de mil, constituem um material precioso não só para conhecer o ambiente e condições em que compôs as suas obras, mas também para elaborar um estudo psicológico da sua personalidade. À esquerda: carta escrita no sanatório de Ivry para seu irmão Giuseppe.

A degradação progressiva do estado físico e mental de Donizetti levou um grupo de amigos a escrever a Giuseppe Donizetti, irmão do compositor que residia em Constantinopla, para que tomasse conta dele. Andrea, sobrinho do compositor, deslocou-se a Paris com esse fim e, depois de uma junta médica, conseguiu interná-lo no sanatório de Ivry. Em cima: o compositor e Andrea num daguerreótipo datado de 1847.

ópera parisiense, e com pouco êxito, a sua derradeira obra: *Dom Sébastien, roi de Portugal*, com libreto de Scribe.

O fim

Durante os ensaios desta ópera, o comportamento de Donizetti manifestou algumas anomalias, que se acentuaram no decorrer dos anos seguintes, de tal modo que provocaram a sua entrada na casa de saúde de Ivry, perto de Paris, em fevereiro de 1846. Ali passou 17 meses, durante os quais se agravou a sua doença, uma degeneração cerebrospinal de origem sifilítica, que originou paralisia e uma quase total perda da fala. Em setembro de 1847, seu sobrinho Andrea Donizetti conseguiu autorização para o levar para a cidade natal, onde morreu em abril do ano seguinte, sendo alvo de toda a espécie de reconhecimento oficial por parte dos seus contemporâneos.

Capítulo 6

Estudo crítico da obra de Donizetti

A vida de Donizetti foi intensamente dedicada à composição. O catálogo das suas obras atinge o elevado número de 611, das quais 71 são óperas. Uma produção composta, na sua maioria, entre os anos de 1816 e 1845, o que dá uma média de vinte composições por ano, quantidade nada desdenhável se se tiver em conta que muitas delas são óperas cuja duração não costuma ser inferior a três horas. Isto faz que a sua qualidade média não seja sempre excepcional, já que a obra de arte genial não nasce, em regra, de uma encomenda ou de uma obrigação, sendo antes fruto de uma necessidade vital do compositor, necessidade que não considera motivações econômicas, contratos de empresários ou encomendas de mecenas reais.

Ao mesmo tempo, convém não esquecer que todos os compositores italianos dos começos do século XIX trabalharam deslumbrados pelo «Júpiter da música», Gioachino Rossini, o grande gênio da ópera italiana até ao aparecimento de Giuseppe Verdi.

Uma grande intuição, aliada a uma capacidade expressiva fora do comum, são as principais características da obra lírica de Donizetti. No entanto, há que estabelecer uma distinção entre as obras escritas segundo a moda e as formas musicais usadas então e as verdadeiras obras-primas. As primeiras requerem apenas o conhecimento das normas acadêmicas e uma técnica de composição adequada. A obra genial, pelo contrário, está muito acima de tudo isso; caracteriza-se por ultrapassar as normas e por só usar as técnicas de composição como meio de expressão e não como fim em si mesmas. Das 71 óperas que Donizetti escreveu, só umas quantas pertencem à categoria de obras-primas, mas chegaram para lhe assegurar um lugar de primazia entre os compositores lírico-românticos.

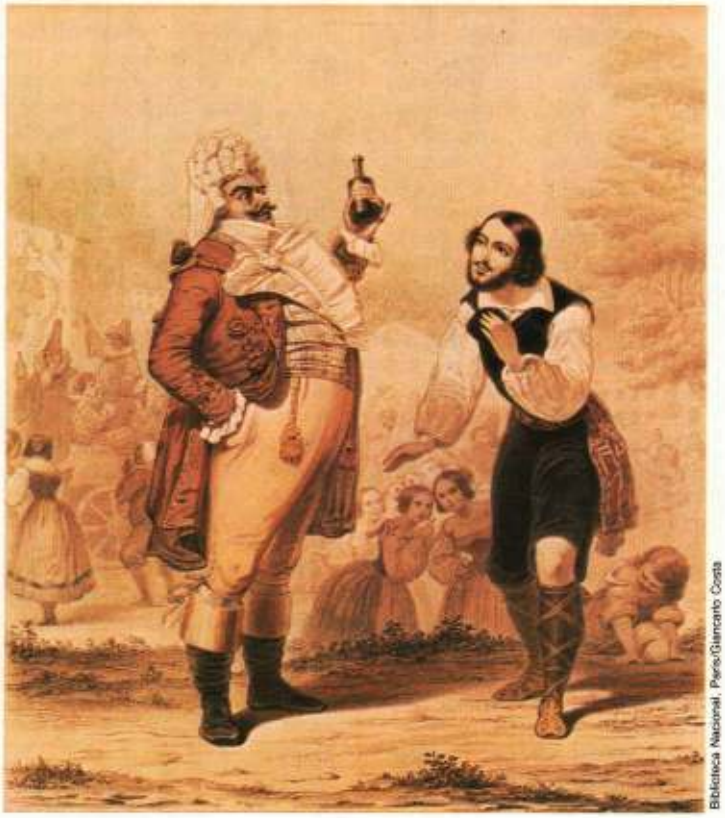
Se Rossini foi o inovador da ópera napolitana e Bellini deu à ópera romântica um patético de tipo lírico e aristocrático, Donizetti, com o seu temperamento vulcânico, soube exprimir, como ninguém antes havia feito, as situações dramáticas das suas personagens. A isso há que acrescentar a sua grande preparação técnica, conhecedora de todas as formas líricas e das extraordinárias capacidades da voz humana, que aprendera por experiência própria, e um instinto teatral que nunca o enganou.

Deste modo, Donizetti desenvolveu um sistema dramático e psicológico que lhe serviu para se identificar completamente com as suas personagens. Isto explica que os seus heróis e heroínas mais geniais (Lucia, Nemorino, Dom Pasquale) se tornassem imediatamente populares e ainda hoje continuem a sê-lo.

Nas suas óperas, Donizetti conseguiu unificar, de um modo aparentemente fácil, a linha melódica e o caráter dramático, a claridade da melodia e a expressão do sentimento. Com um gosto

Embaixo: quadro que representa uma cena de Lucia di Lammermoor. *Estreada em 26 de setembro de 1835, no Teatro San Carlo de Nápoles, esta ópera é considerada como uma das obras-primas de Gaetano Donizetti.*

Giancarlo Costa



Biblioteca Nacional, Paris/Giancarlo Costa

O Elixir de Amor, *verdadeira jóia da ópera - cômica do século XIX, foi composta por Donizetti em sete dias, por incumbência do Teatro La Cannobiana, de Milão. À esquerda: gravura que representa o famoso baixo napolitano Luigi Lablache numa cena da obra.*

não estavam, naquele tempo, tão protegidos como hoje em dia. Os compositores estavam a serviço dos empresários, dos mecenas e dos próprios intérpretes. O primeiro a conseguir independência criadora foi Mozart e, na Itália, Giuseppe Verdi, independência pela qual ambos tiveram de pagar um elevado preço. Não é de estranhar, pois, que Donizetti fosse mais uma vítima dos costumes da época. Analisemos, em seguida, em que situação se encontrava o teatro lírico.

Cantores e orquestra

Em primeiro lugar, estavam os cantores. Em vida de Rossini, e devido à proibição napoleônica, os castrados abandonaram a cena da ópera, desaparecendo com eles uma técnica de canto que fora considerada — e continua a sê-lo — a mais perfeita. O próprio Rossini deixou de compor em grande parte pela nova situação criada e não, como muitas vezes se disse, para se dedicar à «boa vida». O canto rossiniano, por essência virtuosístico, requeria uma técnica perfeita, uma facilidade «natural» para os floreados, facilidade que, como é lógico, os castrados tinham. O canto belliniano,

delicado, chegou a eliminar a fronteira entre ópera-bufa e ópera-séria. Talvez seja esta a sua maior contribuição para a história da música italiana. Até Donizetti, incluindo Rossini, a linha de demarcação entre os dois gêneros esteve perfeitamente delimitada. Antes de 1800, só Mozart soubera dotar de humanidade as personagens das suas óperas-bufas; foi o primeiro que, traduzindo diretamente do livro da vida, soube introduzir nas suas obras esse momento trágico que amiúde costuma acompanhar as situações mais felizes e risonhas. Pode afirmar-se que Mozart foi o inventor da comédia humana num cenário lírico. Com a sua sensibilidade romântica, Donizetti converteu em figuras humanas as personagens da ópera-bufa italiana, personagens que, antes dele, tinham sido apenas figuras cômicas. Também o seu sentimento religioso o levou, freqüentemente, a inclinar-se para o patético. Todos estes fatores, unidos entre si, fizeram que a personalidade artística de Donizetti se desvinculasse e se libertasse totalmente da influência de Rossini, preparando assim o caminho para o dramatismo de Verdi: teria cabimento afirmar que, sem Donizetti, Verdi seria impensável. Nisso reside a sua glória: no papel providencial que lhe tocou desempenhar na história da música italiana.

Aspectos interpretativos

A nossa experiência com diferentes óperas de Donizetti e sobretudo com *Lucia di Lammermoor*, de que preparamos em 1978 a edição segundo o manuscrito original, leva-nos a incluir, neste estudo sobre Gaetano Donizetti, uma análise da problemática que a interpretação das suas obras levanta.

Em 1835, ano da estréia de *Lucia di Lammermoor*, Donizetti escreveu uma carta datada de 18 de maio e dirigida a Luigi Spadaro del Bosch, em Messina: «Temo que a *Parisiense*, tal como *O Elixir de Amor* e a *Ana Bolena*, que haveis escutado em Messina, estejam falsificadas. Por isso, peço-vos que me façais chegar as partituras para que as possa rever, de modo que o público de Messina possa julgar o meu escasso talento e eu não tenha de sofrer, como aconteceu em Nápoles, que sejam apresentadas com o meu nome óperas que estão falsificadas.» Estas palavras são fundamentais. É do conhecimento geral que os direitos de autor

Museu do Scala, Milão/Giancarlo Costa

Embaixo: esboço anônimo do traje da personagem Elisabetta da ópera Roberto Devereux, *para a temporada 1852-1853 do Teatro alla Scala, de Milão. Esta ópera de Donizetti, com libreto de Cammarano, teve a sua estréia no Teatro San Carlo, de Nápoles (1837).*

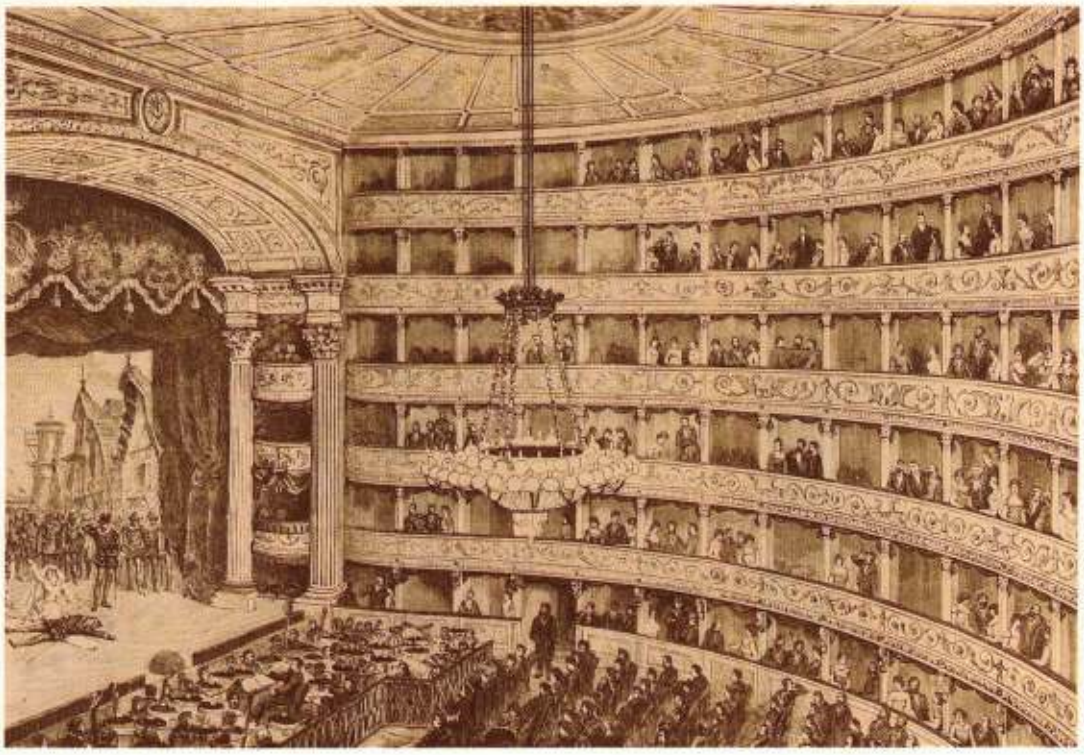
Museu de Versalhes/Arquivo Salvat

British Museum/Arquivo Salvat

As óperas Ana Bolena *(1830),* Maria Stuart *(1835) e* Roberto Devereux *(1837), de Donizetti, são conhecidas pelo nome de «ciclo Tudor». Na parte superior desta página, retrato da rainha Maria Stuart, por Enrique Serrur.* Ana Bolena, *a primeira das óperas de Donizetti a ser conhecida na Europa, significou a confirmação do gênio do seu autor. Em cima: retrato anônimo de Ana Bolena, segunda mulher de Henrique VIII de Inglaterra.*

pelo contrário, era essencialmente melódico e deu lugar a um estilo em que a nova figura principal viria a ser a *prima donna*. Os compositores viram-se, pois, obrigados a escrever para uma determinada *prima donna,* que, por sua vez, procuraria por todos os meios servir não o compositor mas sim a sua própria voz ou a sua habilidade para fazer variações sobre a melodia escrita pelo compositor. Não é de estranhar, por isso, que, no caso de Donizetti, e mais concretamente no de *Lucia di Lammermoor,* a parte da protagonista, escrita originalmente na tessitura de soprano lírico, viesse a ser, pouco tempo depois da morte do seu autor, transportada de tonalidade e adaptada à tessitura de soprano ligeiro ou de *coloratura.* Ora bem (e esta é a parte falsa da argumentação dos que afirmam que, dentro do *bel canto*, cabem todas as veleidades e liberdades), o fato de ser esse o costume e a prática da época não quer dizer que os compositores se sentissem satisfeitos com isso e aprovassem o sistema. As palavras de Donizetti que transcrevemos exprimem precisamente o contrário. Foi apenas nos nossos dias, com o aparecimento de regentes de orquestra da craveira de Toscanini, Sabata, etc., e de cantoras como Maria Callas, que as obras de Bellini e Donizetti recuperaram o seu caráter original, libertas de falsidades e de manifestações de mau gosto.

Em segundo lugar, havia que ter em conta a orquestra. No tempo de Donizetti, a orquestra começava a transformar-se para se converter na grande formação que conhecemos hoje em dia. Rossini dirigira ainda as suas obras ao cravo, costume que imperava desde o período barroco. Serão Beethoven, Berlioz, Wagner e os seus contemporâneos a aumentarem o número dos seus componentes e a conferirem-lhe a maturidade de que goza atualmente. A orquestra de Rossini tem ainda um perfil e uma sonoridade barrocos, exceto em algumas óperas-sérias; por isso mesmo possui um acentuado caráter virtuosístico. A orquestração de Rossini forma na cena um bloco com o canto. Em compensação, a orquestração romântica começou, com Bellini, a ser um tapete, um fundo sobre o qual se desenvolve e predomina a linha melódica. Graças à sua intuição dramática, Donizetti deu um passo em frente, exprimindo com uma linha predominante, mas segura, situações e sentimentos. Basta lembrar as breves introduções às árias e aos recitativos dramáticos, em que, em breves traços, a orquestra expressa o que o texto dirá em seguida, para compreender o progresso que representaram para a orquestra as obras de Donizetti e a sua condição de precursoras da orquestra de Verdi. Com Donizetti, a orquestra começou a adquirir cores próprias, que Verdi levou à sua expressão máxima em *Falstaff* e que se converteram num fim em Puccini. E é assim porque todo o compositor genial se adianta ao seu tempo e às possibilidades técnicas do mesmo. Examinando os manuscritos de Donizetti, pudemos verificar, tal como acontecera com os de Rossini (as edições de Alberto Zedda confirmam-no), que o que ainda hoje muitas orquestras interpretam, ao tocar a música de Donizetti, não é mais do que uma falsificação daquilo que ele escreveu. Como dissemos anteriormente, no início do século XIX, a orquestra encontrava-se num momento de transição. Novas técnicas, instrumentos em vias de aperfeiçoamento e, convém não esquecer, o próprio caráter da orquestra de ópera, fizeram que a escrita original do compositor, ao chegar à realidade da estante do músico de orquestra, se visse submetida a simplificações, mudanças e variações de todos os tipos. De um lado, estavam os copistas, aos quais coube uma parte — e não pequena — dessa responsabilidade. Do outro, estavam os diretores de orquestra sem preparação, sem conhecimento muitas vezes da partitura de orquestra. Não era estranho — e ainda se tem visto nos nossos dias — que o «maestro concertador» dirigisse com a parte de canto e piano na estante. Também tiveram influência regentes por vezes bem preparados mas com um terrível gosto (e a época romântica foi profícua neste aspecto). Todos



Colecção Bertarelli, Milão/Giancarlo Costa

À esquerda: gravura em que se pode ver o interior do Teatro Apollo, de Roma, durante uma representação, em 1882, de Le duc d'Albe, *de Donizetti. Esta ópera, começada em 1839 e para a qual, inicialmente, Donizetti escrevera a bela ária para tenor* «Spirto gentil», *de* La favorita, *foi concluída depois da sua morte.*

eles são culpados do fato de a escrita original dos compositores do *novecento* italiano ter chegado aos nossos dias empobrecida, simplificada, «adaptada» a orquestras de baixa qualidade, alterada por capricho ou necessidade técnica dos instrumentistas.

Hoje, depois do exemplo que os alemães e austríacos deram, editando os seus compositores segundo as normas mais rígidas da investigação musical contemporânea, chegou o momento de, como está acontecendo em relação a Rossini, voltarmos a dispor da música escrita pelos compositores de óperas na primeira metade do século XIX em Itália, com toda a sua verdade original. A música de Donizetti, por vezes genial, e quase sempre de qualidade, merece-o. ■

Catálogo de obras

Óperas
(as datas correspondem ao ano da estréia)
Il Pigmalione (1960) • *L'ira d'Acchille* (não estreada) • *L'Olimpiade* (Metastásio, não estreada) • *Enrico di Borgogna* (B. Merelli, 1818) • *Una follia* (B. Merelli, 1818) • *Le nozze in villa* (B. Merelli, 1821) • *Piccoli virtuosi ambulanti* (B. Merelli, 1819) • *Il falegname di Lovaina, o Pietro il Grande, czar delle Russie* (G. Bevilacqua-Aldovandrini, 1819) • *Zoraida di Granata* (B. Merelli, 1822) • *La zingara* (A. L. Tottola, 1822) • *La lettera anonima* (G. Genoino, 1822) • *I pirati o Chiara e Serafina* (F. Romani, 1822) • *Alfredo il Grande* (A. L. Tottola, 1823) • *Il fortunato inganno* (A. L. Tottola, 1823) • *L'ajo nell'imbarazzo, o Don Gregorio* (J. Ferretti, 1824) • *Emilia di Liverpool* (G. Checcherini, 1824) • *Alahor in Granata* (M. A., 1826) • *Il castello degli invalidi* (1826) • *Elvida* (G. F. Schmidt, 1826) • *Gabriella di Vergy* (A. L. Tottola, 1869) • *Olivo e Pasquale* (J. Ferreti, 1827) • *Otto mesi in due ore, ossia Gli esiliati in Siberia* (D. Gilardoni, 1827) • *Il borgomastro di Saardam* (D. Gilardoni, 1827) • *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (G. Donizetti, 1827) • *L'esule di Roma, ossia Il proscritto* (D. Gilardoni, 1828) • *Alina, regina di Golconda* (F. Romani, 1828) • *Gianni di Calais* (D. Gilardoni, 1828) • *Il Giovedì Grasso, o Il nuovo Pourceaugnac* (D. Gilardoni, 1828) • *Il paria* (D. Gilardoni, 1829) • *Elisabetta, o Il castello di Kenilworth* (A. L. Tottola, 1829) • *I pazzi per progetto* (D. Gilardoni, 1830) • *Il diluvio universale* (D. Gilardoni, 1830) • *Imelda de, Lambertazzi* (A. L. Tottola, 1830) • *Anna Bolena* (F. Romani, 1830) • *Gianni di Parigi* (F. Romani, 1839) • *Francesca di Foix* (D. Gilardoni, 1831) • *La romanziera e l'uomo nero* (D. Gilardoni, 1831) • *Fausta* (D. Gilardoni e G. Donizetti, 1832) • *Ugo, conte di Parigi* (F. Romani, 1832) • *L'elisir d'amore* (F. Romani, 1832) • *Sancia di Castiglia* (P. Salatino, 1832) • *Il furioso all'isola di San Domingo* (J. Ferretti, 1833) • *Parisina* (F. Romani, 1833) • *Torquato Tasso, o Sordello* (J. Ferretti, 1833) • *Lucrezia Borgia* (F. Romani, 1833) • *Rosmonda d'Inghilterra o Eleonora di Gujenna* (F. Romani, 1834) • *Gemma di Vergy* (E. Bidera, 1834) • *Maria Stuarda* (G. Bardari, 1835), estreada em 1834 com o título de *Buendelmonte* (P. Salatino) • *Marino Falliero* (E. Bidera, 1835) • *Lucia di Lammermoor* (S. Cammarano, 1835) • *Belisario* (S. Cammarano, 1836) • *Il campanello di notte* (G. Donizetti, 1836) • *Betly, ossia La campana svizzera* (G. Donizetti, 1836) • *L'assedio di Calais* (S. Cammarano, 1836) • *Pia de'Tolomei* (S. Cammarano, 1837) • *Roberto Devereux, ossia Il conte di Essex* (S. Cammarano, 1837) • *Maria di Rudenz* (S. Cammarano, 1838) • *Poliuto* (S. Cammarano, 1848), estreada em 1840 com o título de *Les martyrs* (E. Scribe) • *La fille du régiment* (J. H. V. de Saint-Georges e J. F. A. Bayard, 1840) • *L'ange de Nisida* (A. Royer e G. Vaëz, não estreada) • *La favorite* (A. Royer e G. Vaëz, 1840) • *Adelia. o La figlia dell'arciere* (F. Romani e G. Marini, 1841) • *Rita. ou Le mari battu* (G. Vaëz, 1860) • *Maria Padilla* (G. Rossi, 1841) • *Linda di Chamounix* (G. Rossi, 1842) • *Caterina Cornaro* (G. Sacchero, 1844) • *Don Pasquale* (G. Rufini e G. Donizetti, 1843) • *Maria di Rohan, o Il conte di Chalais* (S. Cammarano, 1843) • *Dom Sébastien, roi de Portugal* (E. Scribe, 1843) • *Elisabetta, o La figlia del proscritto* (De Leuven e Brunswick, 1853) • *Gabriella di Vergy* (A. L. Tottola, 1869) • *Il duca d'Alba* (A. Zanardini, 1882).

Obra vocal e de câmara
Donizetti per camera (9 arietas e 3 duetinos) • *Nuits d'été à Pausilippe* (6 canções e 6 noturnos) • *Soirées d'automne à l'Infrascata* (4 canções e 1 dueto) • *Un hiver à Paris* (canções) • *Matinée musicale* (6 canções e 2 duetos) • *Inspirations viennoises* (5 canções e 2 duetos) • Várias canções para voz e piano.

Obras diversas
Várias sinfonias (sinfonia para a cantata *A Morte de M. Malibran*, 1837) • Vários concertos • Quartetos e outras obras de câmara • Diversas peças de piano a 2 e 4 mãos • Várias cantatas, obras religiosas e diversas obras de circunstância.

Giancarlo Costa

Perfil biográfico

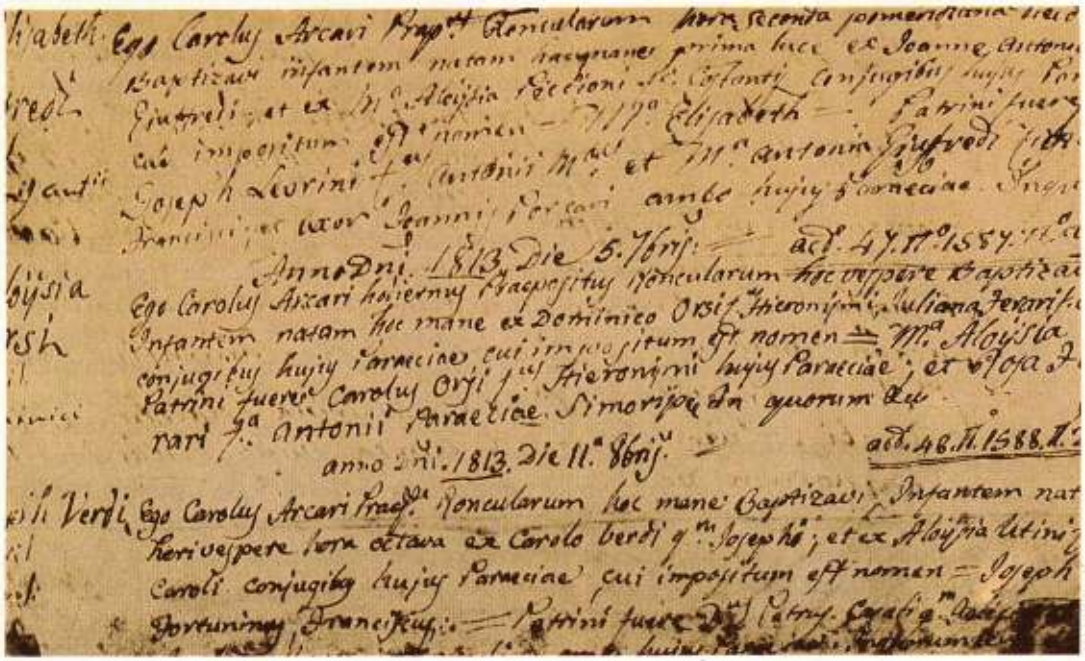
Capítulo 7

Verdi, um músico popular

O assento de Giuseppe Verdi no Registro Civil de Roncole, efetuado dois dias depois do seu nascimento, que ocorreu a 10 de outubro de 1813, está redigido em francês. Assim, de acordo com esse documento, os nomes de um dos cidadãos mais ilustres de Itália são Joseph, Fortunin, François.

A aldeia de Roncole, a sete quilômetros de distância de Busseto, vila com alguns milhares de habitantes, pertencia, então, ao departamento de Taro, integrado na administração do governo francês. Mas o império de Bonaparte já tinha as horas contadas; sete dias depois, com a derrota de Leipzig, a estrela napoleônica declinava para sempre, enquanto as tropas austríacas e russas ocupavam a Itália Setentrional. Eram tempos difíceis para todos, mas especialmente para os habitantes das regiões situadas ao longo das grandes vias de comunicação do vale do Pó: a soldadesca não se detinha para distinguir os naturais desocupantes franceses, entregando-se só à rapina e às inevitáveis violências que se seguem às não menos inevitáveis e abundantes libações. Nada disto foi poupado aos roncoleses: uma das incursões do exército invasor foi tão feroz que a maior parte dos habitantes se viu obrigada a procurar refúgio na igreja local, embora nem sequer isso os salvasse do saque e do ultraje. Não foram poucos os que perderam a vida; felizmente, Luigia Verdi, que também correra para a igreja com o filho de poucos meses, saiu ilesa, por se ter escondido no campanário, ao qual os solda-

Joseph Fortunin François Verdi — é assim que aparece registrado o que, por uma ironia do destino, foi um dos homens mais populares da Itália — nasceu numa humilde casa de Roncole (embaixo), no ano de 1813.



Arquivo Salvat

Giancarlo Costa

À esquerda: folha do registro paroquial da igreja de Roncole, onde aparece redigido em latim o batismo de Verdi. Em cima: Antonio Barezzi, protetor e sogro do compositor.

dos desistiram de subir em virtude de terem encontrado suficientes presas lá embaixo. Passados os horrores da guerra — mas não as epidemias e a carestia —, espalhou-se uma relativa tranqüilidade social por toda a região. A Itália resultante do Congresso de Viena estava dividida em oito Estados, entre os quais o único realmente independente era o Piemonte — que incluía também a Sardenha e a Ligúria — e que, em vez de ducado de Sabóia, se passou a chamar reino da Sardenha; os outros encontravam-se mais ou menos sob a influência da Áustria, que governava diretamente a Lombardia-Vêneto. Busseto foi integrada no ducado de Parma, atribuído a Maria Luísa de Áustria, segunda mulher de Napoleão.

Uma família humilde

Carlo e Luigia Verdi, pais do futuro grande músico, eram uma família que se poderia considerar modesta: dirigiam uma pequena estalagem, que tinha anexa uma casa de pasto; para se abastecerem, recorriam a Antonio Barezzi, um rico armazenista de Busseto, que era também a alma da cultura musical da cidade, devido ao seu lugar de presidente da sociedade filarmônica local. O fato de uma terra de província como Busseto contar com uma sociedade filarmônica não deve surpreender-nos. Naquele «enorme mosqueiro que é o vale do Pó», como dizia Barilli, a música era e continua sendo uma das mais autênticas e sentidas paixões. Assim, não há que estranhar que a precoce inclinação de Giuseppe Verdi para a música fosse vista com bons olhos e até estimulada. Não tanto pelo pai, que, se nunca lhe levantou obstáculos, resmungava contra o filho, que pensava em tudo menos em o ajudar na direção dos negócios, mas pelo próprio Barezzi, que seguia com uma atenção crescente o processo de maturação artística do rapaz. Como era hábito naquele tempo, Carlo Verdi mandou o filho estudar na casa paroquial, onde recebeu os ensinamentos do reverendo Pietro Baistrocchi, que, como é natural, juntamente com as primeiras letras, o fez aprender as bases da música no órgão da igreja. É indubitável que, para Giuseppe, esta foi a parte preferida do ensino, uma vez que em breve conseguiu que o pai lhe oferecesse uma pequena espineta, na qual se exercitou com tanto ímpeto que acabou por partir algumas teclas. O afinador chamado para consertar os estragos foi um tal Cavalletti, que ficou impressionado ao ver a «facilidade que o jovem Giuseppe Verdi tem para aprender a tocar este instrumento». Deixou escrito este comentário numa nota que pregou no interior da espineta — hoje conservada no Museu do Scala — e na qual, além disso, identificava o seu próprio trabalho, pelo qual nada quis cobrar: primeira demonstração de estima para com o futuro compositor, que, então, tinha apenas 8 anos de idade.

Verdi assimilava com tal rapidez os ensinamentos do padre Baistrocchi que passou a substituí-lo cada vez mais amiúde no lugar de organista, funções que alternava com as de menino de coro na igreja. A este respeito, consta uma história que Verdi gostava de lembrar com freqüência: contava que, uma vez, estava tão absorvido a ouvir a música do órgão que não prestava atenção ao sacerdote, um tal G. Marzini, que acabou por lhe dar um enérgico sopapo que o fez rolar pelas escadas do altar. Giuseppe tinha já na altura um caráter violento e profundamente susceptível, de forma que soltou uma pitoresca exclamação em dialeto, que, traduzida, soaria mais ou menos assim: «Raios te partam!» Poucos anos depois caiu um raio num santuário, carbonizando o pobre padre Marzini e mais cinco pessoas: Verdi aproveitou o acontecimento para salientar — com um macabro sentido de humor — a força das suas maldições, tanto na vida como na música. Além disso, a susceptibilidade do seu caráter, que se alterava com muita facilidade, levando-o a reagir com uma grande dureza perante a mais insignificante provocação, seria sempre uma constante da personalidade do músico. Numa carta de 1848, ele mesmo fez uma síntese da sua idiossincrasia quando afirmou, não sem deixar transparecer a sua irresistível tendência para uma linguagem melodramática: «Eu perdôo uma bofe-

Em 1832, Giuseppe Verdi, depois de ter conseguido por intermédio de Antonio Barezzi uma bolsa de estudo do Montepio de Busseto, mudou-se para Milão (à direita, gravura de cerca de 1835 que representa a praça da catedral desta cidade) para continuar os seus estudos musicais. A sua estada em Milão, da qual Verdi não guardaria uma boa recordação, foi, no entanto, de uma importância fundamental na sua vida, ao revelar-lhe o mundo do teatro e, com ele, a sua verdadeira vocação. Embaixo: o órgão da igreja paroquial de S. Miguel Arcanjo, em Roncole, no qual o pequeno Giuseppe, pela mão do organista Pietro Baistrocchi, se iniciou no mundo da música.

Giancarlo Costa

F. Prenzel/Zardova

tada, uma vez que, se puder, respondo com outras vinte e inclusive mato, mesmo que seja no altar, quem ma deu; mas não posso perdoar uma ofensa de alguém a quem não possa replicar.»

Os duros anos de Busseto

Aos 10 anos Verdi foi mandado para Busseto, a fim de aí prosseguir os estudos: freqüentou o liceu local, onde esteve sob a direção de outro padre, o cônego Pietro Seletti, e a escola de música, seguindo os ensinamentos de Ferdinando Provesi, que desempenhava os cargos de organista e mestre de capela da catedral, além de maestro municipal de música na sociedade filarmônica, presidida por Barezzi, e que constituía, em relação ao coro da igreja, a vertente laica da vida musical de Busseto. Foram anos duros para o jovem Peppino: passava os dias de semana entre severas lições e exercícios constantes e, aos domingos, de manhã, tinha de voltar a Roncole para cumprir os seus deveres de organista, realizando a viagem a pé, de madrugada, para chegar a tempo da primeira missa, dado que o único meio de comunicação entre uma vila importante e uma aldeola era, então, a caleche, luxo de que Verdi não poderia desfrutar até 1847, ano em que já era famoso em toda a Itália. Assim, numa certa manhã de inverno, meio adormecido e enregelado, perdeu-se no espesso nevoeiro e caiu numa vala; naquelas regiões, o frio invernal chega a ser muito intenso e o acidente poderia ter tido um desfecho infeliz se os seus débeis lamentos não tivessem sido ouvidos por uma mulher que passava por ali e o ajudou a sair da água.

«Foi dura a minha juventude», confessou o velho Verdi a Camille Bellaigue. Sem dúvida, não dispôs de muito tempo para se divertir: mas uma adolescência passada entre quatro paredes, no meio de livros e partituras, é um acontecimento comum a quase todos os compositores. De um modo geral, é esse o primeiro, verdadeiro e indispensável conjunto de provas para aqueles que pretendem dedicar-se à música e aquilo que distingue o profissional do simples amador.

Salón Barezzi, Busseto

Depois de conseguir os lugares de organista e professor da escola municipal de música de Busseto, Giuseppe Verdi (à esquerda) casou, em 5 de maio de 1836, com Margherita Barezzi (embaixo), a mais velha das quatro filhas do seu protetor. Os quatro anos que se seguiram a esta união ficaram marcados por sucessivas desgraças: primeiro, a morte dos seus dois filhos; depois, em 1840, a de sua mulher.

Museu do Scala, Milão/Giancarlo Costa

«Desde os 13 até aos 18 anos», escreveria, muito mais tarde, o próprio Verdi, «rabisquei uma enorme quantidade de peças. Centenas de marchas para bandas e quase outras tantas pequenas sinfonias destinadas a serem interpretadas na igreja, no teatro ou na academia.» Com aquela idade era já uma pessoa taciturna e insociável, como todos os tímidos, mas com um temperamento violento e obstinado, capaz de explosões de entusiasmo, afeto e cólera, faceta que se manifestou com bastante freqüência ao longo da sua vida. Verdi tinha definitivamente aquilo a que costumamos chamar «mau feitio», quando nos referimos ao comum dos mortais, e «uma personalidade muito vincada», quando definimos homens de alguma forma famosos.

Aos 18 anos, Verdi instalou-se em casa de Barezzi, onde, entre outros deveres, tinha o de dar lições de piano à mais bela das quatro filhas, a bela Margherita, apenas sete meses mais nova do que ele. Era uma oportunidade caída do céu para as más línguas da região, que não tardaram a espalhar sem descanso maledicências, embora nunca tivessem conseguido ensombrar o idílio que não tardou a nascer. Foi um parêntesis feliz e tranqüilo na vida de Verdi, mas também breve. O grande Provesi já nada tinha para lhe ensinar e Barezzi, firmemente convencido do futuro daquele jovem que estava em vias de se tornar seu genro, obteve para ele uma bolsa do Montepio local, que lhe permitiu prosseguir os estudos em Milão.

Dias penosos em Milão

Mas em Milão esperava-o a primeira desilusão artística da sua vida: não podendo entrar pela via normal no Conservatório, por já ter ultrapassado a idade determinada pelo regulamento, Verdi teve de se submeter a um exame e demonstrar as «qualidades excepcionais» que poderiam constituir a única exceção à regra. E foi rejeitado. Na realidade, o fato era muito simples: a técnica pianística de Verdi nunca foi perfeita em conseqüência de uma posição errada da mão e, se isto podia passar despercebido na provinciana Busseto, foi notado com a maior facilidade na aula do Conservatório de Milão. Em vista disso, a única alternativa que lhe restava consistia em recorrer ao ensino particular: sempre ajudado por Barezzi, estudou durante três anos sob a orientação de um operista da escola napolitana, protegido do famoso Paisiello. Tratava-se do insociável mas competente Vincenzo Lavigna, que era *maestro al cembalo* — hoje diríamos professor de piano — do Scala e que, como mais tarde Verdi recordará freqüentes vezes, o alimentou até à saciedade de «cânones e fugas, fugas e cânones com todos os seus molhos». Não foram anos muito alegres. O estudo era intensíssimo e monótono e, no pouquíssimo tempo livre de que dispunha, como lutava quase sempre com falta de recursos, poucas oportunidades de diversão se lhe ofereciam: o único passatempo consistia em assistir aos espetáculos do Scala e aos ensaios e concertos da sociedade filarmônica, um conjunto de excelentes amadores de origem aristocrática, que atuava principalmente no Teatro Filodramático e que era dirigido por Pietro Massini, um hábil compositor.

Durante um destes ensaios — estava-se a preparar o edifício oratório *A Criação*, de Haydn — aconteceu faltarem os três diretores titulares, pelo que Verdi teve de os substituir a toda a pressa. Os sorrisos de superioridade com que os nobres músicos iniciaram o ensaio transformaram-se rapidamente em apreço e, por fim, em profunda admiração, traduzida no pedido de que dirigisse pessoalmente o concerto, no qual obteve um êxito lisongeiro. E um êxito conseguido na sociedade filarmônica implicava o reconhecimento e a estima da aristocracia milanesa. Massini propôs-lhe a composição de uma ópera e forneceu-lhe também o libreto, já impresso, com o título de *Rochester*, cujo autor era um tal Antonio Piazza.

Regresso ao provincianismo de Busseto

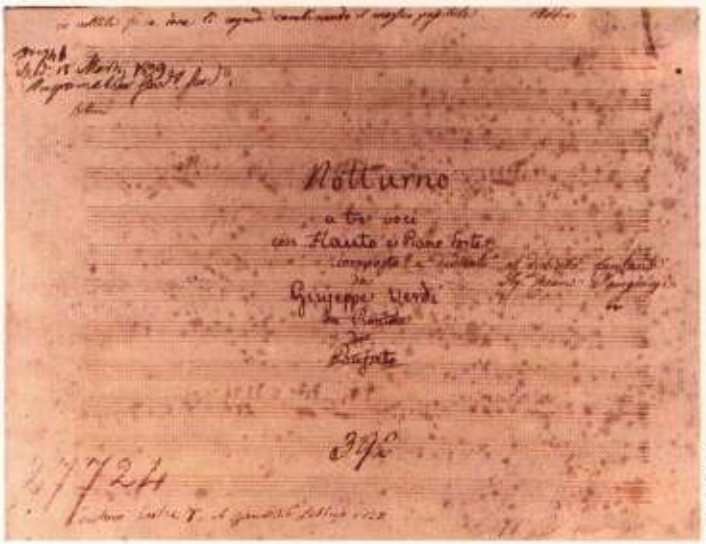
Tudo parecia caminhar da melhor maneira, quando lhe chegou repentinamente a notícia da

Giancarlo Costa

Depois de vários anos de estudos musicais em Busseto (à direita, quadro que reproduz a Rocca de Busseto), sob a direção do mestre de capela e organista da catedral Ferdinando Provesi (em cima, à direita, certificado assinado por Provesi que atesta os estudos do jovem Verdi), Giuseppe Verdi mudou-se, em 1832, para Milão, a fim de aperfeiçoar os seus conhecimentos no Conservatório (em cima, à esquerda, requerimento de Verdi solicitando a sua admissão no Conservatório).

morte de Ferdinando Provesi. O elemento laico de Busseto pediu imediatamente ao «seu» maestro que sucedesse ao velho músico. O regresso foi um golpe para Verdi, que já antevia possibilidades muito mais amplas para o seu futuro artístico e teve de abandonar os salões milaneses para voltar aos mexericos e maledicências de Busseto. Por causa da sucessão do lugar, estabeleceu-se ali um verdadeiro pandemônio: o partido laico, chefiado por Barezzi, que propunha Verdi, digladiava-se com o eclesiástico, que, com um golpe de mão baixa e sem abrir concurso, nomeou um tal Giovanni Ferrari. Hoje, parece difícil fazer uma idéia de até que extremo os ânimos podiam exaltar-se por ser

Busseto, Museu Municipal

Embaixo: página autógrafa do Noturno, *a três vozes (soprano, tenor, baixo), flauta e piano, composto por Verdi. Publicado nos anos seguintes, obteve uma crítica favorável na revista* La Gazzetta Privilegiata di Milano.

Giancarlo Costa

escolhido um organista em vez de outro. Mas, naquela época — e sobretudo naquele local —, o fato revestia-se de importância fundamental, envolvendo todos em disputas e litígios intermináveis: apareceu, inclusivamente, um poema satírico em nove cantos, intitulado *Os Pássaros Acadêmicos*, que refletia perfeitamente o clima de confusão em que, contra sua vontade, Verdi se viu envolvido. Finalmente, o partido de Barezzi superou as dificuldades; não podendo fazer nada para conseguir o cargo de organista, anunciou a realização de um concurso para maestro municipal, que Verdi ganhou. E durante três anos — de 1836 a 1839 —, Verdi permaneceu em Busseto: logo que obteve o cargo, casou com Margherita e formou um lar no qual, ao fim de um ano, nasceu Virgínia, seguida pouco tempo depois de um segundo filho, Icilio.

«Dilui-se em nada a parte mais bonita da minha

juventude», escrevia Verdi ao seu amigo Massini; mas não era totalmente verdade, já que estava em vias de terminar a redação de uma ópera, que em vão tentou fosse representada em Parma. Esta contrariedade foi a gota que fez transbordar a medida da sua resignação: os seus olhos estavam postos em Milão, onde podia contar com apoios e amizades, e para onde, depois de se demitir do cargo em Busseto, voltou em fevereiro de 1839, apoiado mais um vez pela generosidade do sogro.

Milão ou a esperança

As notas biográficas referentes aos primeiros tempos da sua nova estada em Milão são mais abundantes em conjeturas do que em fatos comprovados. Estes reduzem-se essencialmente a dois: por um lado, o jovem casal, que no ano anterior tinha perdido a pequena Virgínia, via morrer também, em 22 de outubro, o segundo filho; por outro, Verdi, em 17 de novembro, estréia a sua ópera *Oberto, Conte di San Bonifacio* — com o libreto e o título modificados — no Scala, com um êxito «não grandioso, mas bom», conforme escreveu o próprio compositor.

Naquela época, um êxito, mesmo que não fosse apoteótico, era já um resultado positivo. Convém recordar que naquele teatro, que então celebrava o sexagésimo primeiro aniversário, o ritmo de produção é hoje difícil imaginar: pelo menos quarenta novas óperas eram apresentadas a um público fanático, de gostos difíceis e, sobretudo, volúveis. A par destes estados de espírito flutuantes e tempestuosos, os empresários eram, de fato, os autênticos ditadores da vida musical citadina. Entre eles, alguns passaram a ser personagens lendárias, devido à sua habilidade e falta de escrúpulos. Foi esse o caso de Barbaja em Nápoles, que lançou Rossini, e também o de Bartolomeo Merelli, que dirigia os destinos do Teatro Ducal alla Scala, indiscutível farol do mundo lírico italiano e também, por ser o teatro da imperatriz Maria Teresa, o símbolo prestigioso da Áustria, que governava diretamente a Lombardia-Vêneto. O êxito e a fama de um teatro dependiam da celebridade dos artistas que pisavam o seu palco. No Scala eram «da casa» tenores como Rubini, Tamburini e Donzelli, sopranos como La Pasta e a Malibran, bailarinas como a Taglioni e a Cerrito. Mas, para manter o seu prestígio, precisavam também de óperas novas que trouxessem grandes êxitos; daí que, depois do êxito lisonjeiro de *Oberto*, e desejoso de que a jovem promessa que Massini tão oportunamente lhe recomendara se unisse a ele, Merelli encomendasse imediatamente a Verdi uma segunda ópera, desta vez cômica. Como não havia tempo para procurar um libreto original, recorreu-se, o que era habitual naqueles tempos, a um libreto escrito em 1818 por Felice Romani. A obra foi *Un giorno di regno* («Um Dia de Reinado»), texto prejudicado pela monótona repetição da intriga, já sobejamente conhecida. Verdi tinha por força de aceitar e, embora não convencido, pôs-se a trabalhar. Mas, no princípio do ano, adoeceu com anginas e teve de interromper o trabalho. Ainda não se tinha restabelecido, quando Margherita, que depois da morte de Icilio, tão próxima da primogênita, não tinha recuperado, adoeceu com uma encefalite e morreu passados poucos dias, a 18 de junho. Verdi ficou aniquilado: regressou a Busseto e, durante todo o verão, esteve mergulhado numa dor sem lágrimas, sombrio e silencioso. No entanto, no outono instado por Merelli, voltou para Milão, procurando no trabalho um meio de evasão.

Museu do Scala Milão/Giancano Costa

À esquerda: retrato de Bartolomeo Merelli, notável empresário italiano que esteve à frente dos destinos do Teatro Ducal alla Scala de Milão, de 1836 a 1850 e de 1861 a 1863. Merelli foi para Verdi o mesmo que Barbaja foi para Rossini. É muito provável que, sem a sua insistência obstinada para que Verdi — profundamente deprimido pela queda de Un giorno di regno *— compusesse a música de* Nabucco, *a Itália e o mundo tivessem perdido um dos seus maiores operistas.*

Um insucesso amargo

As suas condições não eram, certamente, as ideais para completar uma ópera-bufa, que foi representada, em 5 de setembro de 1840, com um resultado desastroso. Sem dúvida, o tema era tão vulgar que não podia de modo algum estimular a fantasia de Verdi. Além disso, a música era mais ou menos medíocre e a interpretação foi péssima. Contudo, as proporções do revés foram tais que Verdi jamais o esqueceu, sem reparar que o estado de espírito do público (e o dos críticos assemelha-se-lhe muito) é assim: quanto maior é a expectativa, maior é o prazer de patear, no caso de decepção. Mas o seu caráter suscetível e orgulhoso impedia-o de compreender a derrota. E, a uma distância de vinte anos, imediatamente após outro insucesso no Scala — a recriação *de Simão Boccanegra* —, referiu-se a este com palavras desprendidas para, pelo contrário, mencionar aqueloutra noite remota com palavras cortantes como chicotadas: «Este mesmo público maltratava a obra de um pobre jovem doente, pressionado pelo tempo e com o coração dilacerado por uma terrível desventura. Tudo isto era conhecido, mas não foi um travão para a descortesia. Não voltei a ver, desde então, *Un giorno di regno* e é, sem dúvida, uma ópera má, embora haja muitas, não melhores do que ela, que foram toleradas e talvez até aplaudidas. Oh, se o público, naqueles momentos, tivesse, já não digo aplaudido, mas suportado a obra em silêncio, não encontraria palavras suficientes para lhe agradecer! Não é minha intenção condená-lo: admito a sua severidade, aceito os seus assobios, desde que nada me regateiem quando chegue a hora dos aplausos. Nós, pobres ciganos e charlatães, vemo-nos obrigados a vender as nossas canseiras, os nossos pensamentos e os nossos delírios a troco de ouro: por três liras, o público compra o direito de nos assobiar ou aplaudir. O nosso destino é resignarmo-nos.»

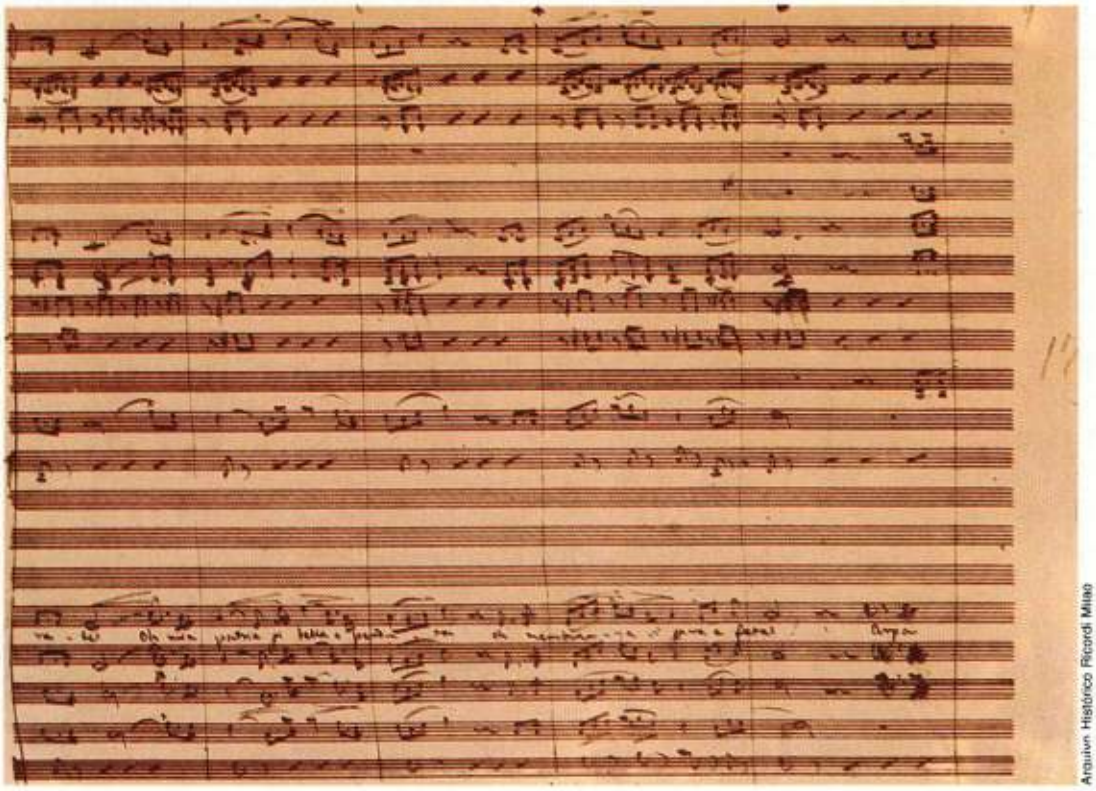
Seja como for, este malogro total vinha coroar uma série de contrariedades, reveses e infelicidades capazes

Giancarlo Costa

Em cima: fachada do Teatro alla Scala de Milão, segundo uma gravura de 1840. O nome de Verdi está muito ligado ao deste teatro milanês. Nele se deu a conhecer com a sua primeira ópera, Oberto *(1839), e nele se estreou a sua última obra,* Falstaff, *em 1893.*

de abalar o temperamento mais forte. Se, nos verões anteriores, Verdi se refugiara em Busseto, desta vez fugiu para ali, amontoando sobre uma carroça os haveres do seu lar, perdido em tão curto espaço de tempo. Mas quem parte de uma pequena região com a auréola de triunfador para regressar derrotado não pode esperar encontrar o descanso e a serenidade de uma consolação afetuosa. Isto era o que Verdi não havia previsto, mas que experimentou amargamente: chefiado pelo organista Giovanni Ferrari, o partido eclesiástico da famosa disputa pela sucessão de Provesi mostrou-se mais forte e venenoso do que nunca. Os gracejos e ironias perseguiam-no diariamente. Os olhares de compaixão, também. Era impossível ficar. Verdi foi para Gênova a fim de retocar a partitura do seu *Oberto,* que iria ser representado no decorrer do outono. Ao retocá-la, piorou-a consideravelmente, aceitando, entre outras coisas, o gosto reacionário do público, o que o levou a empregar, na alegre ária da introdução, uma banda militar que, como o compositor escreveu com complacência, «produz uma algazarra diabólica e foi a parte mais apreciada». Mas a ópera só obteve um êxito moderado. Como não podia continuar a suportar o clima opressivo e irônico de Busseto, voltou para Milão, que representava para ele o único lugar onde se podia refugiar no mais absoluto anonimato. Dedicar-se-ia ao ensino e, mesmo que as coisas lhe corressem mal, poderia viver. Vinte anos depois, confiará ao famoso crítico Filippo Filippi: «Se era tarde demais para me dedicar a outra coisa aos 20 anos, era porque a minha compleição física não era suficientemente robusta para regressar à vida do campo.»

A confiança de Merelli

Mas em Milão, no inverno de 1841, era impossível evitar o encontro, mais tarde ou mais cedo, com antigos conhecimentos do mundo musical. Entre eles, figurava o sempre presente e mais do que nunca poderoso Merelli, que se transformara também em empresário de um dos mais importantes teatros de Viena, o Kärntnertor, o Teatro da Porta de Caríntia. Naquele mar de compositores jovens e desconhecidos que invadiam confusamente — e também presunçosamente — as câmaras dos teatros, o que distinguia o autêntico empresário do hábil profissional era o faro. E o seu, notoriamente proverbial, dizia a Merelli que Verdi escondia faculdades superiores às demonstradas em *Oberto.* Era preciso convencê-lo a sentar-se de novo ao piano, não como um professor anônimo mas sim como compositor. Não era fácil, porém: naqueles dias, o carácter reservado de Verdi parecia mais áspero e distante do que nunca. Era necessário usar de astúcia e diplomacia. É aqui, para contar a origem da sua terceira ópera, que o reconduziria definitivamente ao teatro, é oportuno

Arquivo Histórico Ricordi Milão

Página autógrafa do coro dos escravos israelitas da ópera Nabucco. *Esta cena, que produziu sempre uma grande emoção no auditório, significou para os italianos, no dia da estréia — 9 de março de 1842 —, o reflexo da sua situação sob o jugo da ocupação austríaca. Não é, portanto, de estranhar que o público, que seguia com entusiasmo o desenrolar da obra, explodisse numa ovação apoteótica ao terminar o coro.* Nabucco, *a primeira das obras-primas de Verdi, foi também a primeira de uma série de óperas de profunda intensão política, em que o público esperava a frase que o levaria a mostrar os seus indefectíveis anseios de independência. A música de Verdi coincidia, pois, com o estado de espírito de um povo cada vez mais cansado da dominação austríaca.*

transcrever integralmente a narração que o próprio Verdi fez, muitíssimos anos mais tarde, enquanto passeava nas termas de Tabiano com Michele Lessona, que a incluiu no seu célebre livro *Querer e Poder*. É justo dizer que o relato é uma prova ulterior do autêntico gênio de «narrador» que Verdi tinha.

«De ânimo abatido pelas infelicidades domésticas, irritado pelo insucesso do meu trabalho, convenci-me de que esperaria em vão consolo na arte e decidi nunca mais compor! Uma noite de inverno, à saída da Galeria Cristoforis, encontrei-me casualmente com Merelli, que se dirigia ao teatro. Caíam grandes flocos de neve e ele, agarrando-me por um braço, convidou-me a acompanhá-lo até ao camarim do Scala. E, enquanto íamos caminhando, falou-me da sua preocupação com a nova ópera que tinha de apresentar: tinha-a encomendado a Nicolai, mas este não estava satisfeito com o libreto.

[Tratava-se de *Nabucco*, com versos de Temistocle Solera.]

— Olhe, aqui está o libreto! Um argumento maravilhoso, recusado! Tome, leia-o você.

— Que diabo quer que faça? Não, não tenho o menor desejo de ler libretos.

— Eh! Não se aborreça por isso! Leia-o e devolva-me depois.

E entregou-me o manuscrito. Enrolei-o e dirigi-me para casa. Enquanto andava, sentia pesar sobre mim um mal-estar indefinível, uma grande tristeza, uma angústia que me oprimia o coração... Entrei em casa e, com um gesto quase violento, atirei para cima da mesa o manuscrito, que ficou aberto: sem saber como, os meus olhos fixaram-se na página que estava à frente e leram este verso: *'Va, pensiero, sull'al dorate'* ('Voa, pensamento, sobre asas douradas'). Dei uma vista de olhos aos versos seguintes, que me impressionaram muito, tanto mais que se tratava de uma paráfrase da Bíblia, em cuja leitura encontrava sempre deleite. Li uma parte, depois outra; mantendo-me firme no meu propósito de não escrever, fechei o manuscrito e fui-me deitar. Mas *Nabucco* dava voltas na minha cabeça!... O sono não vinha: levantei-me e li o libreto não uma vez, mas duas, três, tantas que se pode dizer que, na manhã seguinte, sabia todo o libreto de Solera de cor. Apesar disso, não pensava voltar atrás com o meu propósito e, durante o dia, voltei ao teatro, e entreguei o manuscrito a Merelli.

— É bonito, não é?

— Lindíssimo!

— Pois bem, ponha-o em música!

— Nem por sombras. Não quero sequer falar disso.

— Ponha-o em música. Ponha-o você em música.

E, dizendo isto, colocou o libreto no bolso do meu capote, agarrou-me pelas costas e empurrou-me para fora do gabinete. E fez mais: fechou-me a porta na cara, dando a volta à chave. Que fazer? Regressei para casa com o *Nabucco* no bolso: um dia um verso, no seguinte outro, logo uma nota, depois uma frase... pouco a pouco, compus a ópera.» Merelli declarou imediatamente que estava disposto a montar a ópera, mas não durante o próximo carnaval, para o qual só faltavam dois meses e cuja programação já havia sido divulgada: dela faziam parte, entre outras, uma ópera novíssima de Donizetti *(Maria Padilla)* e outra já famosa mas ainda não estreada em Milão, a *Saffo*, de Pacini. É natural que, numa situação tão crítica como a que atravessava Verdi, qualquer outro compositor tivesse deixado a partitura nas mãos de tão generoso empresário, permitindo-lhe que tomasse qualquer decisão quanto à sua representação. Pelo contrário, a Verdi não lhe ocorreu outra coisa senão protestar com uma carta duríssima: ou no próximo carnaval ou nada feito.

Abstraindo do fato de a temporada do carnaval ser a mais aguardada e importante do ano, o verdadeiro motivo que incitava Verdi era que só naquela época se poderia contar com o grande barítono Ronconi e com a excelente soprano Giuseppina Strepponi, que tinham mostrado entusiasmo pela obra. Merelli curvou-se, mas isto foi só o começo. O compositor pretendia algumas mudanças no libreto, mas deparou-se-lhe a preguiça de Solera, que não sentia o menor desejo de trabalhar de novo. Ora a sério ora brincando, Verdi chegou a fechá-lo à chave numa sala em companhia da Bíblia, para que substituísse um idílico *duettino* de amor que se seguia a *«Va, pensiero»* por uma «cena de profecia bíblica». A princípio, Solera encolerizou-se, mas acabou por ceder e escreveu em meia hora aquilo que se converteria imediatamente num dos trechos mais impressionantes da ópera, o *andante «Del futuro nel buio discerno»* («Vislumbro nas trevas do futuro»), que encerra o 3.º ato.

Depois, Verdi pretendeu aumentar o diminuto efetivo do coro e, perante as lamentações financeiras de Merelli, solucionou a questão, pagando do seu bolso os novos contratados. O que, em contrapartida, não conseguiu evitar foi a utilização de velhos cenários e guarda-roupa, provenientes das óperas mais díspares, e que foram adaptados e restaurados para a ocasião. Mas, quando o destino quer que uma coisa avance por bom caminho, não há obstáculo que se lhe oponha: a representação agradou a toda a gente e o 1.º ato foi aplaudido com grande entusiasmo.

Os ensaios tinham começado num clima de euforia absolutamente invulgar. Pougin, na sua obra *Giuseppe Verdi, Episódios da Sua Vida*, publicada em 1881 ainda em vida do músico, sintetizava assim aqueles dias: «Durante os ensaios, o teatro andava revolucionado por uma música de que até então não se fazia a mínima idéia. O caráter da partitura era tão insólito e desconhecido, o estilo tão rápido e novo, que o espanto era geral; ao ouvirem aquela música, cantores, coro e orquestra mostravam um entusiasmo extraordinário. Mais: era impossível trabalhar no teatro, fora da cena, já que empregados, operários, pintores, iluminadores e maquinistas, empolgados pelo que escutavam, deixavam os seus trabalhos para assistir boquiabertos a tudo o que acontecia.»

Como é natural, uma tal atmosfera deixava transpirar para o exterior um grande número de indiscrições, comentários e opiniões; a expectativa crescia de dia para dia, na mesma proporção do nervosismo de Verdi, consciente de que da estréia iria depender o seu futuro.

À direita: retrato de Giuseppina Strepponi (1815-1897) com a partitura de Nabucco *nas mãos. A Strepponi, que fez a sua estréia em 1835, era já em 1839 uma das primeiras figuras do Scala de Milão, onde interpretou, entre outras,* O Elixir de Amor, Lucia di Lammermoor *e* Pia de'Tolomei, *de Donizetti, e* Os Puritanos, *de Bellini. O seu entusiasmo pela música de Verdi teve influência na decisão de Bartolomeo Merelli de representar* Oberto *em 1839. Em 1842, criou com muita arte o papel de Abigaille em* Nabucco *e é provável que nesse mesmo ano começasse a sua ligação sentimental com Verdi, com quem casaria uns anos mais tarde. O papel de Giuseppina na vida do compositor foi muito importante. Foi, na realidade, uma companheira ideal, que soube superar com tato e discrição os momentos difíceis do seu casamento.*

Museu do Risorgimento, Milão/Giancarlo Costa

O entusiástico acolhimento que teve a ópera Nabucco *abriu a Verdi as portas da fama e da alta sociedade milanesa. Ascende a esta época a sincera amizade que nasceu entre o músico e a condessa Clarina Maffei (à esquerda), em cujo salão se reuniam os intelectuais e patriotas lombardos e se preparou a grande e infeliz insurreição de 1848 (embaixo, quadro que representa uma barricada na Porta Tosa, de Milão).*

«Nabucco» ou a identificação patriótica

No entanto, quando, em 8 de março, ocupou o seu lugar na orquestra, como era habitual, junto do violoncelista, procurou mostrar a toda a gente um rosto impassível. O velho violoncelista Merighi saudou-o paternalmente, dizendo-lhe: «Maestro, gostava de estar no seu lugar esta noite.» Não se enganava. O sarau foi um crescendo de entusiasmo, chegando a extremos delirantes no fim de *«Va, pensiero»*, quando todo o teatro se levantou de repente e, passados uns minutos de aplausos intermináveis, foi concedido o bis, contrariando as disposições vigentes.

«Na dor da nação prisioneira, Itália reconhece a sua dor», escrevia em 1912 Camille Bellaigue, um amigo da velhice de Verdi. E é uma síntese perfeita do que,

Museu do Risorgimento, Milão/Giancarlo Costa

desde o primeiro dia, *Nabucco* significou. Como sublinha Pougin: «Os estrangeiros jamais poderão entender a influência que, durante um certo período, tinham as melodias ardentes e inflamadas que Verdi criava, quando as situações ou, inclusivamente, partes isoladas da poesia lembravam o estado infeliz da Itália, as suas recordações ou as suas esperanças.» Foi um dos mais veementes casos de identificação total entre o público e a ópera que se recordam na história da música ou do teatro. No mundo da cena lírica, dominado até então pelas melodias astrais, lânguidas e dulcíssimas de Bellini e Donizetti, irrompia uma música potente, às vezes brutal e até rude, mas feita sempre de carne e sangue, com a vitalidade e a força de um rio caudaloso. Uma música que sintonizava completamente com o estado de espírito de um público cada vez mais intolerante em relação à dominação austríaca. Parece comprovado que Verdi não se apercebeu disso de uma forma consciente.

Devido às exigências de programação, só pôde haver 8 espetáculos de *Nabucco* durante o mês de março, mas, quando voltou a estar em cartaz no verão, foi representada durante 57 noites, um número fabuloso mesmo para aquela altura.

Como é óbvio, a vida de Verdi mudou de repente. Se, no tempo da filarmônica de Massini, muitos aristocratas o tinham recebido com simpatia, desta vez a alta sociedade de Milão rivalizava para o ter presente nos seus salões.

Em 1842, começaram as relações de Verdi com a condessa Appiani, com a nobre dama Morosini e, sobretudo, com a condessa Clarina Maffei, em cujo salão se reuniam os melhores cérebros da Lombardia, atraídos pelo espírito, graça e patriotismo de Clarina, bem como pela amabilidade e cultura do marido, Andrea Maffei, que estava a terminar as primeiras traduções de Shakespeare e Schiller para italiano. Quando, poucos anos depois, Clarina se separou do marido, simpático e afetuoso, mas demasiado volúvel para ela e pouco empenhado na política, e iniciou a convivência com o poeta e patriota Carlo Tenca, Verdi continuou a manter a amizade de ambos, embora fosse Clarina quem ocupou sempre um lugar especial no restrito número das suas afeições. Este sentimento de amizade de Verdi ver-se-ia mais do que correspondido pelo ardente caráter desta criatura indômita, de aspecto benigno e doce, que transformaria, pouco a pouco, o seu salão num autêntico viveiro irredentista, lugar de encontro dos espíritos mais enérgicos e batalhadores da cidade, que ali prepararam a grande e malograda insurreição de 1848. Verdi era a figura central do grupo, apesar de não estar comprometido politicamente de uma maneira direta. Mas a sua música convertera-se já no sinônimo de liberdade, de luta e de revolta contra a dominação estrangeira.

Com efeito, no ano seguinte ao *Nabucco,* Verdi levou à cena *I lombardi alla prima crociata* («Os Lombardos na Primeira Cruzada»), que conservava o espírito da ópera anterior, suscitando autênticos delírios pelo tema, que focava abertamente o povo lombardo. Temistocle Solera tinha composto o libreto, inspirando-se num poema de Tommaso Grossi, outro freqüentador habitual do salão dos Maffei. O êxito desta obra também se deu em torno de um coro, o de *«O Signor che del tetto natio»* («Oh, Senhor, que d solar natal»), que os cruzados lombardos entoam n 3.º ato, quando, num árido deserto, evocam as doçura da pátria longínqua. Este coro, juntamente com o *«Va pensiero»,* foi escolhido como símbolo patriótico cantava-se pelas ruas como um repto intimidatóri contra as tropas austríacas.

«Anos de galeote»

Ao chegar a este ponto, Verdi encontrou-se perant um dilema: ou continuava a produzir em série ópera monumentais, de implantação coral e inteirament impregnadas de mensagens de liberdade, ou mudava d gênero, embora sem deixar de introduzir frases ou períodos inteiros enaltecedores da liberdade da pátria. Optou pela segunda solução, que lhe impunha um ritmo de trabalho mais esforçado e problemas interminá veis com a censura, mas que representava o únic caminho para poder evoluir artisticamente. E, assim, começou aquele agitado decênio a que Verdi chamaria, mais tarde, «anos de galeote», definição que se tornou imediatamente histórica.

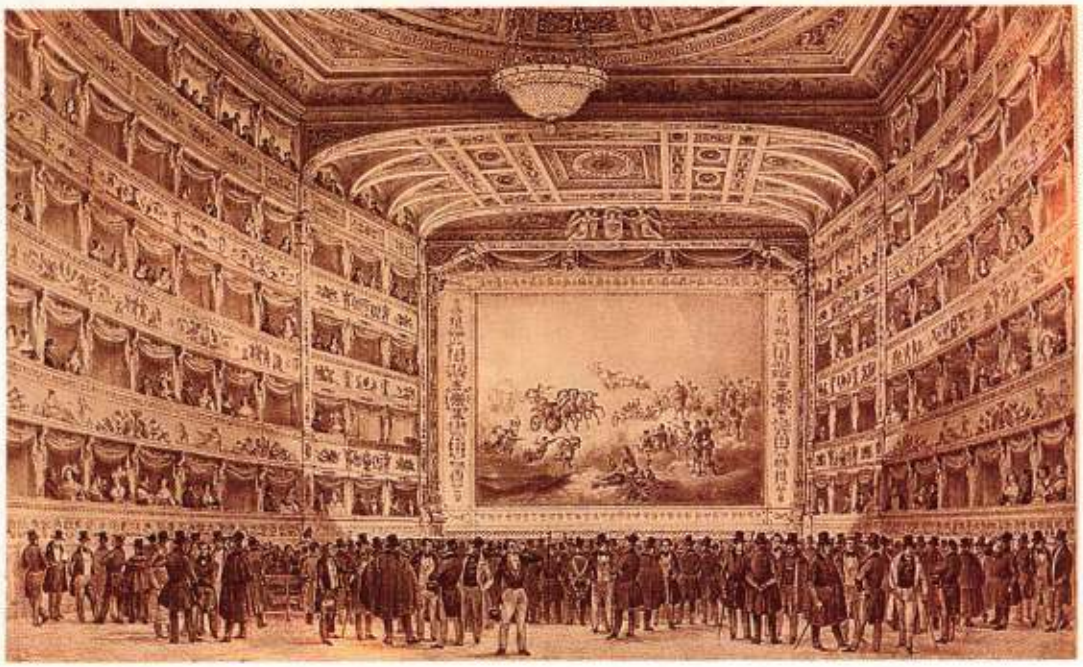
Por que «de galeote»? Porque também Verdi teve de se submeter aos costumes teatrais do seu tempo, que Rossini e Donizetti acharam lógicos e normais e que Bellini evitara graças à sua índole meditativa e tranqüila. A fama e a fortuna de um compositor dependiam tanto da quantidade da sua produção como da sua qualidade. Inclusive, às vezes, era preferível expor-se a um insucesso, uma vez que isso significava pelo menos estar presente em determinado teatro, em cumprimento de uma encomenda que, de outro modo, teria cabido a um terceiro. Neste clima candente e frenético, agitavam-se muitíssimos compositores, mas, depois da morte de Bellini e perante o obstinado e longo silêncio de Rossini, definitivamente radicado em Paris, quem, de fato, sobressaía era Gaetano Donizetti, senhor de uma extraordinária capacidade de trabalho: no período compreendido entre 1818 e 1844, compôs cerca de 66 óperas, o que significava mais de duas por ano. Poderia pensar-se que entre ele e Verdi se tivesse estabelecido inicialmente uma grande rivalidade, mas isso não aconteceu: com a sinceridade e pureza de intenções próprias do verdadeiro artista, Donizetti sentiu-se realmente conquistado por *Nabucco,* ao qual jamais regateou entusiásticos elogios públicos, prevendo um futuro brilhante para o seu jovem autor. Futuro que não pôde compartilhar, visto que, em 1845, o seu cérebro caiu num torpor absoluto que o levaria à morte três anos depois. Desta maneira, Verdi passou a ocupar uma posição de total predomínio no panorama musical italiano. Posição, no entanto, absolutamente instável: a sua fama crescia, mas justamente por isso era-lhe mais necessário do que nunca estar presente em todos os teatros importantes, escrevendo sem interrupção para afirmar a sua estatuta artística. Em 9 de março de 1844, o ano seguinte ao triunfo de *I lombardi,* levou à cena no Teatro La Fenice, de Veneza, a sua ópera *Ernani* («Hernâni»), que assinalou o encontro do músico com o ex-seminarista e poeta Francesco Maria Piave, destinado a converter-se no autor de mais de dez libretos de Verdi, com quem estabeleceu uma relação de íntima e fiel amizade.

Depois do caloroso, embora não envolvente, êxito de *Ernani*, Verdi foi a Roma onde, em 3 de novembro, apresentou *I due Foscari* («Os Dois Foscari»), com libreto também de Piave. O vertiginoso carrossel dos compromissos tinha começado a girar: três meses depois, em 15 de fevereiro de 1845, estreava-se *Giovanna d'Arco* («Joana d'Arc») no Scala de Milão, com libreto de Solera; passados seis meses, apresenta a sua *Alzira* no Teatro de San Carlo, de Nápoles, com texto de Salvatore Cammarano, o príncipe dos libretistas napolitanos, autor de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, e que colaborou com Verdi até à morte, que o surpreendeu precisamente quando dava os últimos re-

Átila (à direita, quadro de Rafael que se encontra no Vaticano e representa o encontro do papa Leão I com Átila) pertence ao grupo de óperas de Verdi de profundo sentimento patriótico, em que uma frase que a censura austriaca deixasse passar podia desencadear o delírio do público. Embaixo: capa da partitura de canto e piano de I due Foscari, *ópera de Verdi estreada, em 3 de novembro de 1844, no Teatro Argentina, de Roma.*

Giancarlo Costa

Museu Vaticano



Coleção Bertarelli, Milão/Giancarlo Costa

Giancarlo Costa

A ópera de Verdi Átila, *com libreto de Temistocle Solera (em cima), completado por Piave, foi estreada no Teatro La Fenice, de Veneza (à esquerda), em 17 de março de 1846.*

toques nos versos de *Il trovatore* («O Trovador»). Logo após, o Teatro La Fenice, de Veneza, encomendou-lhe nova ópera. Verdi escolheu um drama de Werner, *Attila* («Átila»), e confiou a Solera a redação do libreto. No entanto, quando estava no meio do trabalho, Solera partiu para Barcelona, sem avisar, a fim de se transformar em empresário da mulher, a cantora Teresa Rosmini. Este caprichoso Temistocle Solera, que, conforme o próprio Verdi reconheceu, poderia ter sido o maior libretista do seu tempo, tornar-se-ia depois chefe da polícia do quediva do Egito, para acabar em Paris, na mais negra miséria, depois de ter tentado sem êxito estabelecer-se como antiquário. O desaparecimento de Solera, que determinou a intervenção de Piave para terminar o libreto, aliado a um prolongado período de doença, obrigou Verdi a adiar a estréia, que ocorreu finalmente em 17 de março de 1846, com grande êxito, ainda que inferior ao entusiasmo que iria suscitar no resto da Itália.

Verdi, arauto de anseios de liberdade

Átila não triunfou só pelos seus puros méritos musicais. Se nas óperas anteriores era possível descobrir quase sempre alusões mais ou menos veladas acerca da infeliz situação da Itália sob o domínio estrangeiro, no caso de *Átila* os censores deviam andar extremamente distraídos, uma vez que, nela, as alusões são manifestas. A protagonista feminina, Odabella, faz uma entrada espetacular com as palavras *«Santo di Patria indefinito amor»* («Santo amor indefinido da Pátria»), que a levam a saltar repentinamente do dó sobreagudo ao si grave, de maneira que esta vertiginosa amplitude musical cria literalmente um vazio à sua volta; na espera transbordante de tensão que se acaba de criar, tem ensejo de frasear, no registro médio, e para mais *di forza*, as seguintes palavras: *«Noi, noi, donne italiche / Cinte di ferro il seno / Sul fumido terreno / Sempre vedrei pugnar»* («A nós, a nós mulheres italianas, / com o peito cingido de ferro, / sobre este solo humoso / sempre nos vereis lutar»). E, como se isso não bastasse, num dueto entre Átila e o general romano Aecio, este exclama em determinado momento: *«Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me»* («Tu terás o universo, fique a Itália para mim!»). Perante frases como estas, os teatros rebentavam em aclamações delirantes, os homens aplaudiam de pé junto dos oficiais austríacos, gelidamente impassíveis, as mulheres agitavam lencinhos tricolores e, do alto das galerias, choviam ramos de flores atados com insígnias também tricolores. Deste modo, Verdi ia-se transformando no grande cantor das esperanças de liberdade de um povo inteiramente identificado com aquela música, que ocultava os seus muitos pontos inovadores sob o impulso de um ritmo enérgico e animado, incutindo no ardente fervor sentimentos de paixão avassaladora. Depois da composição de *Átila*, Verdi permitiu-se uma certa moderação no ritmo de trabalho. Consagrou um ano inteiro à elaboração de *Macbeth*, obra destinada ao culto e exigente público florentino, que, na noite de 14 de março de 1847, a acolheu com grande calor, ao qual se misturava, no entanto, uma certa desorientação, motivada pela grande novidade e audácia que caracterizavam a ópera, sem dúvida a mais importante de todas as que precederam *Rigoletto*. De Florença, Verdi partiu para Londres, onde, apenas quatro meses depois, em 22 de julho de 1847, deu a conhecer *I masnadieri* («Os Bandidos»), com um libreto medíocre que Andrea Maffei, já separado de Clarina, escrevera, baseando-se no drama homônimo de Schiller.

Reencontro com Giuseppina Strepponi

Verdi passou em Paris os sete meses seguintes, que constituem um dos momentos cruciais da sua vida. Com efeito, durante aquele período e naquela cidade, Verdi encontrou-se com a soprano Giuseppina Strepponi; a relação entre os dois, cujo começo ascende aos tempos distantes de *Oberto* e se aprofundara durante as oito primeiras representações de *Nabucco*, transformou-se num laço afetivo destinado a perdurar toda a vida. Giuseppina tivera uma experiência sentimental atormentada e infeliz com o tenor Napoleone Moriani, já casado e com filhos, célebre pela sua voz

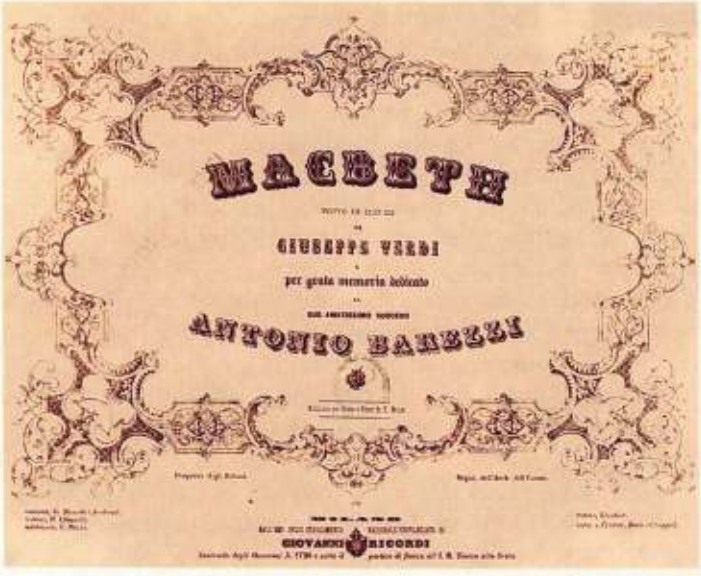
doce e lânguida que, aliada a uma sensibilidade dolente e elegíaca, o tornava incomparável nas cenas de morte, quer dizer, num dos momentos fundamentais para a poética teatral dos princípios do século XIX. Na realidade, era conhecido pela alcunha do «Tenor da Morte Bonita», definição a que não era alheio o aspecto exangue que a própria Giuseppina lembrará, sem tantas perífrases, uma vez acabadas as suas relações: «Aquele rosto cadavérico que me fez perder a cabeça.» Teve dois filhos dele e ainda uma gravidez frustrada; as suas relações foram sempre tempestuosas e infelizes devido ao caráter mórbido de Napoleone. Giuseppina tinha posto termo à ligação em 1842, mas ficou com o espírito destruído e a voz seriamente afetada, como confirma um relatório médico em que se pode ler que «a tuberculose ameaçava-a se não deixasse imediatamente de exercer a sua profissão». Apesar disso, forçada pelas preocupações econômicas familiares, além das causadas pelo futuro do seu filho Camillino — o outro morrera quase ao nascer —, continuou a cantar e contribuiu para o êxito de *Nabucco*.

Os biógrafos não estão muito de acordo sobre se Verdi participou ou não nas causas da ruptura entre Moriani e a Strepponi, ocorrida precisamente quando dos ensaios de *Nabucco*. A vida sentimental de Verdi esteve sempre rodeada da mais absoluta discrição, ainda que se saiba que foi um pouco acidentada. No caso da condessa Appiani, por exemplo, parece que se estabeleceu entre Verdi e Donizetti aquela rivalidade que não ocorreu no plano artístico. Mas o começo das suas relações com a Strepponi continua sendo um ponto controverso: e é provável que nunca se esclareça com absoluta certeza, uma vez que nem sequer a última e escrupulosa biografia de Verdi, da autoria de Frank Walker, o conseguiu. Mas, no fundo, pouco importa: o que é certo é que em Paris, onde residiram vários meses, Giuseppina e Verdi se mostraram como dois namorados alheios ao mundo que os rodeava, salvo para a montagem, no Teatro da Ópera, em 26 de novembro de 1847, de *Jerusalém*, novo título de *I lombardi*, modificada na linha cênica e em algumas passagens musicais, e desta vez baseada num texto francês. As notícias chegadas de Itália, em março de 1848, fizeram-no voltar imediatamente à realidade: a revolução, que desde há muito tempo pairava no ar, tinha rebentado finalmente. Milão e Veneza tinham-se sublevado, o rei de Piemonte, Carlos Alberto, atacava a Áustria. A Itália inteira via-se sacudida por um vento de tempestade. Em Paris, Verdi, louco de alegria, escreveu ao seu amigo Piave, alistado no exército revolucionário: «Mais uns meses e a Itália será livre, unida e republicana. Falas-me de música! não há nem pode haver senão uma música grata aos ouvidos dos italianos de 1848: a música do canhão!

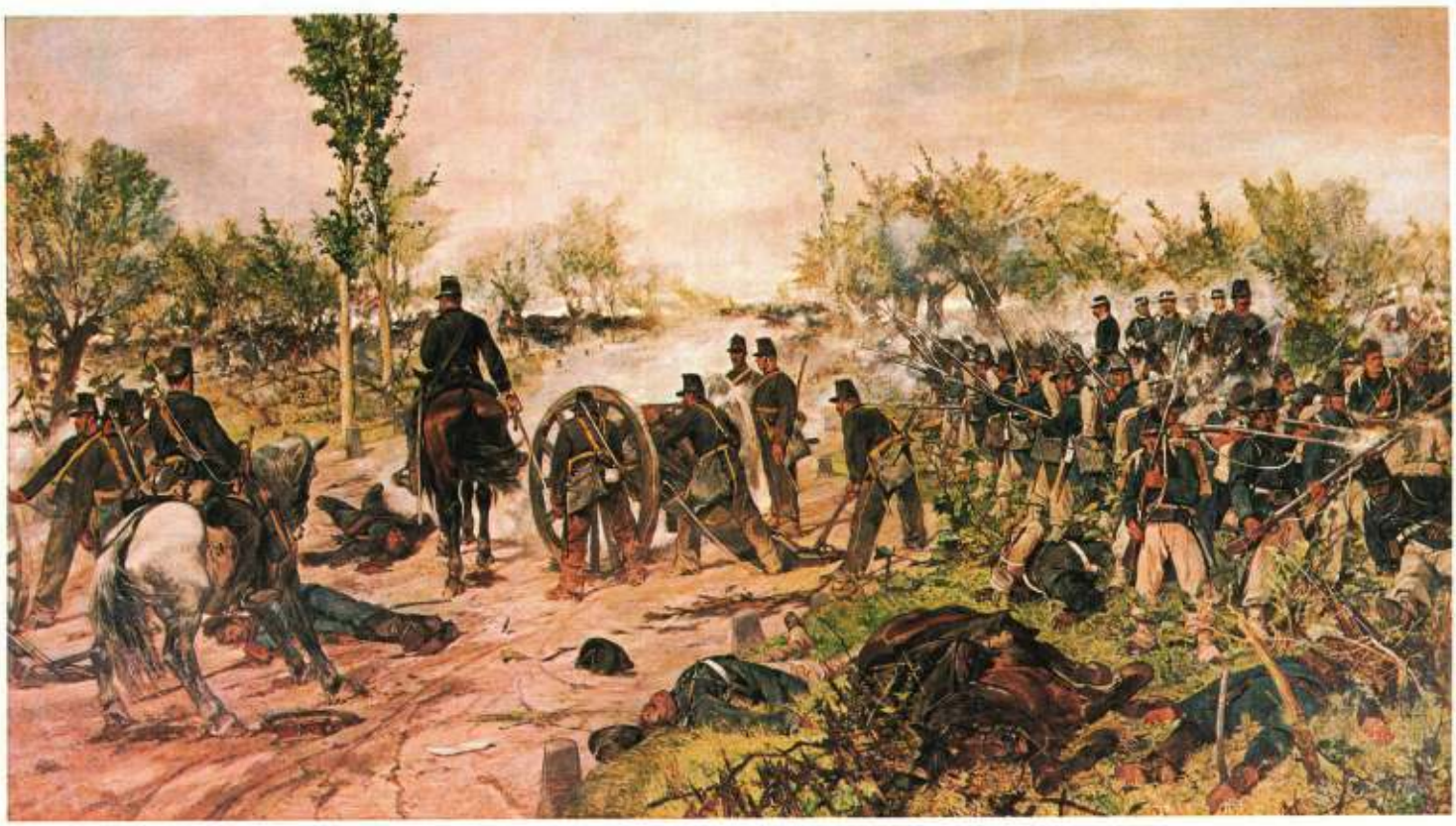
Uma revolução frustrada

Mas a revolução constituiu um desastre: o papa Pio IX retirou o apoio às reivindicações nacionais italianas e Carlos Alberto, derrotado, teve de abdicar em seu filho Victor Manuel. A desilusão dos patriotas foi enorme. Os freqüentadores do salão Maffei fugiram para a Suíça, donde Clarina regressaria, mais tarde, para se

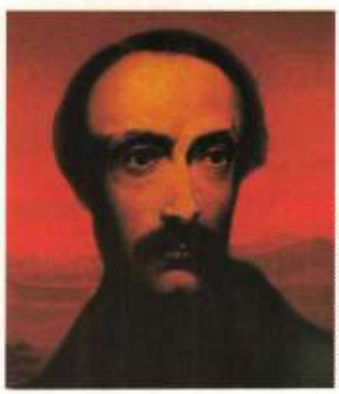
Giancarlo Costa

Apesar das críticas veladas de que Verdi (à direita) foi alvo por parte de seu ex-sogro Antonio Barezzi, devido à sua ligação — que só legalizaria em 1859 — com Giuseppina Strepponi (à esquerda), um sincero afeto uniu os dois homens toda a vida. Embaixo: capa de Macbeth, *ópera composta por Verdi no ano de 1847 e dedicada a Antonio Barezzi.*

Giancarlo Costa

Coleção Bertarelli, Milão/Giancarlo Costa



Galeria de Arte Moderna, Roma/Arquivo Selvat



Museu do Risorgimento, Milão

À esquerda: retrado de Giuseppe Mazzini, principal instigador da revolução contra os austríacos. Em cima: quadro de Giovanni Fattori, que reproduz um episódio da batalha de Custozza (1848), com que terminou o levantamento frustrado do rei Carlos Alberto contra as tropas austríacas e em conseqüência do qual teve de abdicar a favor de seu filho Victor Manuel, exilando-se na cidade portuguesa do Porto.

encerrar numa vida austera e totalmente retirada. Em 1849, escreveu a Verdi: «Não vos falo do teatro, é como se já não existisse no nosso círculo sério e encerrado no seu luto.» Verdi, que durante aquele tempo cumprira não sem esforço um antigo compromisso com o editor Luca, pondo em cena *Il corsaro* («O Corsário»), em Trieste, em 25 de outubro de 1848, precipitou-se para Roma, cidade donde acabava de fugir o papa em conseqüência de uma sublevação popular. Não tendo já de se preocupar com a censura, escreveu, de uma tirada, uma ópera em que deu livre curso a todos os sentimentos que o agitavam naqueles dias. A obra é um autêntico hino patriótico e libertário, como indica o próprio título: *La bataglia di Legnano* («A Batalha de Legnano»), isto é, a batalha em que os exércitos da Liga Lombarda derrotaram os do imperador Frederico Barba-Roxa, libertando o Norte de Itália do seu domínio. Escusado será dizer que, a tal música, correspondeu, no clima de independência que a Itália vivia, um triunfo apoteótico. Com ela, encerra-se o ciclo das óperas juvenis de Verdi.

O apelo da terra

Por esta altura, Verdi decidiu ir viver no local que o vira nascer: comprou uma quinta e uma casa de campo em Sant'Agata, perto de Busseto, e instalou-se lá com a Strepponi. Verdi sentiu-se sempre ligado à sua terra e alternou com idêntico êxito a sua atividade de compositor com a de gestor de uma exploração agrícola modelo. Mas as relações com os habitantes de Busseto eram outra coisa. O seu segundo e definitivo regresso era o do vencedor: rico e célebre, os seus patrícios queriam sentir-se, de alguma maneira, a participar da sua glória. Teriam desejado que Verdi abrisse as portas de sua casa a toda a gente e freqüentasse a vida citadina. Mas Verdi, mais altivo e reservado do que antes, fechou-se em Sant'Agata, recebendo somente Barezzi e Seletti, seu antigo professor do liceu. Mas tinha chegado na companhia de uma mulher (uma cantora, ainda por cima!) que não era sua esposa e os mexericos da pequena província começaram a surgir, aumentando pouco a pouco até alcançarem grandes proporções. Durante algum tempo, Verdi fingiu não estar inteirado de nada, mas quando Antonio Barezzi deixou escapar algumas palavras imprudentes — Barezzi conhecera Giuseppina quando de uma visita a Paris e estabelecera com ela relações cordialíssimas —, não se conteve: a carta dirigida ao ex-sogro é um daqueles documentos que, por si só, dizem mais coisas sobre a psicologia de um homem do que todas as que se poderiam expressar em páginas de análise profunda. E, pormenor digno de se ter em conta, antecede em apenas um ano a composição de *La traviata* («A Extraviada»).

«Ela vive num país que tem o mau hábito de se imiscuir freqüentemente nos assuntos alheios, reprovando tudo o que não está de acordo com as suas

idéias; daí provêm os falatórios, as maledicências, as críticas... Mas já que estamos em vias de fazer revelações, não tenho a menor dificuldade em descerrar a cortina que vela os mistérios encerrados em quatro paredes, em falar-lhe da vida do meu lar. Nada tenho a esconder. Em minha casa vive uma senhora livre, independente, apreciadora como eu da vida solitária, com uma fortuna que a põe ao abrigo de qualquer necessidade. Nem eu nem ela temos de prestar contas dos nossos atos a ninguém; mas, ainda que tivéssemos, quem sabe quais são as relações existentes entre nós? Quais os negócios? Quais os vínculos? Quais os direitos que tenho sobre ela ou ela sobre mim? Quem sabe se ela é ou não minha mulher? E, neste caso, quem sabe quais os motivos particulares, quais as idéias que impedem a sua divulgação? Quem sabe se isto é um bem ou um mal? Por que não poderia também ser um bem? E, mesmo que fosse um mal, quem teria o direito de o condenar? Isto não pode continuar; mas, se se mantiver, sou homem capaz de tomar as minhas pró-

Museu do Risorgimento, Milão

O acrónimo «Viva VERDI» («Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia»), que os italianos pintavam nas paredes das ruas (gravura embaixo), converteu-se no símbolo do espírito revolucionário, durante a segunda guerra da independência. À direita: retrato do conde de Cavour principal artífice da unidade italiana.

Giancarlo Costa

F. Prenzel/Zardoya

Em 1849, Verdi comprou a casa de campo de Sant'Agata (embaixo, à esquerda) e ali fixou residência com Giuseppina, após o regresso de Franca.

A Dama das Camélias, *de Alexandre Dumas (embaixo, gravura da capa desta obra), inspirou a Piave o libreto de* La traviata.

Biblioteca Nacional, Paris

prias decisões. O mundo é suficientemente grande e a perda de vinte ou trinta mil francos nunca será uma razão que me impeça de encontrar uma pátria noutro lugar.»

Verdi manteve-se firme na sua atitude. As nuvens das suas relações com Barezzi dissiparam-se rapidamente. Mas a incompreensão das restantes pessoas foi a causa do obstinado e desdenhoso isolamento de Verdi. De qualquer modo, a estabilidade econômica, residencial e afetiva de Verdi revelou-se um fator muito importante, já que provocou nele, em grande medida, a mudança cada vez mais profunda que manifestou na sua produção artística.

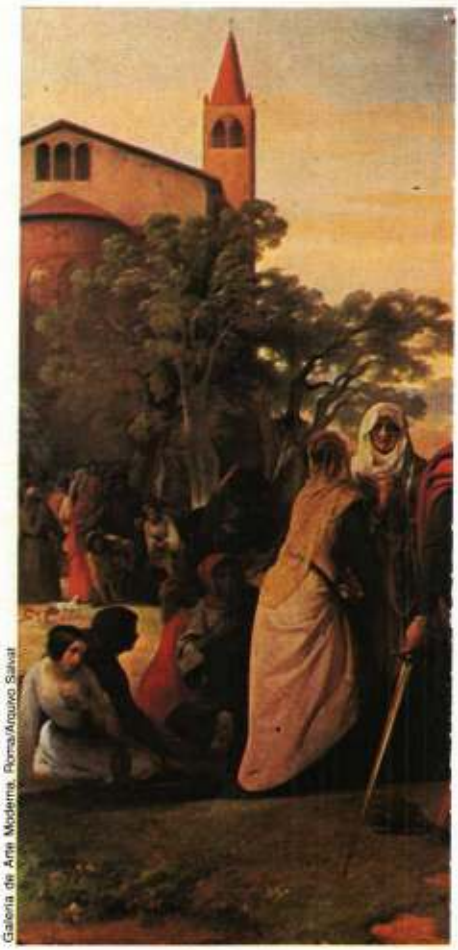
«Viva VERDI»

Com a derrota do movimento revolucionário, ficou demonstrado que jamais se alcançaria a tão desejada liberdade com as espontâneas mas improvisadas rebeliões de rua, como Mazzini aconselhava do seu exílio em Londres. Era necessário tecer uma teia diplomática muito sutil que assegurasse o apoio externo, graças ao qual se poderia conseguir a unidade da Itália, tendo como centro o Piemonte e como cabeça política o jovem rei Victor Manuel. Iniciou-se, assim, a época do conde de Cavour, hábil diplomata piemontês, cuja obra paciente e prudente conquistaria gradualmente o revolucionário Verdi, convertendo-o num liberal moderado. Mas nem por isso deixaria de ser um dos arautos do anseio italiano de liberdade. E desta forma, se primeiramente a sua música fora utilizada como um pendão de combate e cantada ruidosamente pelas ruas, mais tarde foi o seu próprio nome que se tornou o emblema do espírito revolucionário. Aproveitando habilmente as letras que compunham o seu nome, aparecia escrito nas paredes da Itália o dístico «Viva VERDI», que todos decifravam como «Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia».

Paralelamente, a sua música tomou outras direções. Desapareceram os coros patrióticos, os lamentos de povos oprimidos, os exércitos em marcha; em contrapartida, orientou-se para um progressivo aprofundamento emotivo na esfera privada e íntima dos indivíduos vistos, não como figuras de uma só peça, incarnações de uma única idéia preconcebida, mas como um acervo de conflitos interiores, de dilacerantes contradições psicológicas. Assim, depois dos ensaios gerais de *Luisa Miller* (Nápoles, 1849) e *Stifellio* (Trieste, 1850), brotou na música de Verdi o milagre da chamada «trilogia popular» — *Rigoletto* (Veneza, 1851), *Il trovatore* (Roma, 1853) e *La traviata* (Veneza, 1853) —, que constituiu a cúpula da sua produção juvenil. Depois destas óperas, Verdi iniciou um novo período de busca, de ampliação de perspectivas, de renovação formal, em que, como conseqüência lógica, o espaço de tempo decorrido entre uma ópera e a seguinte foi aumentando gradualmente.

Datam dos quase dez meses passados em Paris, entre 1854 e princípios de 1855, dedicados a compor a música de *Les vêpres siciliennes* («As Vésperas Sicilianas»), os seus inumeráveis desabafos epistolares sobre os absurdos, as manias e ostentações francesas, ainda que apareça também misturada neles a sua admiração pelo mundo musical francês, mais avançado e rico do que o italiano e o europeu em geral. Naquela altura, a capital mundial da cultura era, sem dúvida, Paris, cujos fermentos vitais Verdi assimilou e fez seus, com a sua característica rapidez de apreensão. O resultado final não foi inteiramente conseguido, mas foi o suficiente para suscitar a admiração da crítica parisiense e, sobretudo, a de um compositor tão genial e habitualmente hipercrítico como Berlioz. Depois de *As Vésperas*, Verdi compôs a primeira versão de *Simão Boccanegra*, que em 1857 os venezianos assobiaram estrondosamente, desorientados por uma ópera cuja música estava cheia de intenções político-sociais. Apesar de não ser perfeitamente conseguida — Verdi refê-la vinte e quatro anos mais tarde, transformando-a numa obra-prima —, foi demasiado avançada para o seu tempo e só pôde ser compreendida muito posteriormente. Completou-se, assim, o segundo amadurecimento de Verdi. *Un ballo in maschera* («Um Baile de Máscaras»), composta para ser estreada em Nápoles, foi suspensa devido à censura dos Bourbons, dando origem a um processo clamoroso, em que o compositor se defendeu pessoalmente, com um discurso escrito que é uma das mais lúcidas e concludentes análises conhecidas sobre a sua dramaturgia. A obra foi montada em Roma, em fevereiro de 1859, demonstrando ser uma obra-prima logo desde os primeiros compassos.

Com As Vésperas Sicilianas, *ópera composta para o teatro da Ópera de Paris, por ocasião da Exposição Universal, Verdi conquistou a admiração do público e da crítica parisienses. À direita: quadro do pintor Francisco Hayez, com o título de* As Vésperas Sicilianas.



O melodrama intitulado Un ballo in maschera *foi fruto da colaboração de Verdi com o poeta e dramaturgo Antonio Somma. Esta ópera, composta para ser representada em 1858 em Nápoles, só pôde estrear-se no ano seguinte em Roma, devido à censura dos Bourbons. Na página seguinte: caricatura de Delfico que representa Verdi dirigindo o ensaio de uma das suas óperas.*

Galeria de Arte Moderna, Roma/Arquivo Salvat

A revolução triunfante

O ano de 1859 foi muito importante na vida de Verdi também por outros motivos: sem estrépito, sem rumores — para sermos exatos no meio do maior segredo —,

casou-se com Giuseppina na Suíça. Ao mesmo tempo, a segunda guerra de independência italiana, habilmente preparada por Cavour, rebentou por fim. No seu início, houve um gesto que parecia expressamente extraído do teatro de Verdi: quando Cavour foi informado do começo das hostilidades, sentiu imediatamente que a emoção se apoderava dele e, não encontrando palavras com que expressar a sua alegria, abriu as janelas do seu gabinete e atacou — gritando e, ao que parece, desafinando muitíssimo — os versos *«Di quella pira / l'horrendo fuoco»* («O horrendo fogo / daquela pira»).

Os austríacos foram rapidamente expulsos das regiões da Itália central não afetadas diretamente pela guerra e organizaram-se plebiscitos populares em que se pedia, por grande maioria, a anexação ao Piemonte. Só Verdi podia entregar ao rei Victor Manuel o resultado afirmativo do plebiscito da sua região. Eleito deputado ao Parlamento da nova Itália livre e independente, apresentou pouco depois a sua demissão.

Giancarlo Costa

«Ópera é ópera»

Havia já uns bons dez anos que Verdi era o mais notável compositor italiano e a sua fama crescia sem interrupção por toda a Europa. Em 1862 deslocou-se a S. Petersburgo, onde se estreou triunfalmente *La forza del destino* («A Força do Destino»). Em 1865 estava de novo em Paris, para a revisão de *Macbeth;* ali voltou dois anos depois, para a estréia da que é, talvez, a sua grande ópera, *Don Carlo* («D. Carlos»). No entanto, o reconhecimento da grandeza desta obra, tal como a de *Simão Boccanegra,* deve-se à crítica mais recente.

Nessa época só havia dois nomes na cena musical européia: Verdi e Wagner. Mas, enquanto o primeiro era o compositor mais interpretado e popular em Itália, o segundo era apenas conhecido de um restrito círculo de intelectuais que, ao grande mérito de introduzir no país a ainda pouco divulgada música instrumental romântica, somaram o erro de levantar uma polêmica oca e estéril contra tudo aquilo que não alinhasse com essa música. Em 1863, por ocasião da subida à cena de *I profughi fiamminghi* («Os Fugitivos Flamengos»), de Franco Faccio, cuja música era um compêndio de sinfonismo romântico, realizou-se um jantar durante o qual o poeta e compositor Arrigo Boito recitou uma célebre ode em honra da arte italiana. Nela fazia votos para que pudesse voltar a resplandecer, purificada, «sobre o altar manchado pela sujidade, como a parede de um lupanar». Verdi não era nomeado, mas a alusão era evidente. A resposta, sob a forma de uma carta dirigida a Ricordi, foi fulminante: «Se eu, entre ouros, manchei o altar, que venha ele limpá-lo e eu serei o primeiro a correr para acender uma vela.» A posição de Verdi tornava-se muito incômoda. No terreno ideológico, opunha-se com todas as forças à difusão da música instrumental sinfônica alemã. Não o fazia porque recusasse a música em si, uma vez que a admirava, mas porque temia — hoje não é difícil compreender até que ponto eram fundados os seus receios — que viesse a enxertar-se no tecido da ópera italiana, cuja trama era, para ele, de outra fatura. Resumiu lapidarmente a sua posição na frase: «Ópera é ópera, sinfonia é sinfonia.» Frase rapidamente divulgada por toda a Itália musical conservadora, que a converteu na sua bandeira. Mas, como muitas vezes acontece, as coisas passavam-se de uma maneira diferente no campo da realização artística. E Verdi prosseguiu de uma maneira cada vez mais consciente o seu ideal de drama musical, muito diferente do de Wagner na realização prática, mas idêntico na concepção dramática fundamental. Naturalmente, essas diferenças não se notaram imediatamente, e como, naquela época, qualquer ópera nova que tivesse uma orquestração cuidada e recitativos com pretensões dramáticas mínimas era logo considerada «de figurino wagneriano», *D. Carlos* foi imediatamente classificado de wagneriano. Com isto, só se conseguiu aumentar o agasta-

E. Lessing/Magnum/Zardoya

Giuseppe Verdi morreu em Milão (à esquerda, mesa de trabalho do quarto do hotel que o compositor ocupava nesta cidade) em 27 de janeiro de 1901. Conforme era seu desejo, o funeral realizou-se na mais estrita intimidade. Mas a trasladação dos seus restos mortais do cemitério de Milão para a Casa de Repouso dos Músicos, um mês mais tarde, deu origem a uma cerimônia impressionante (no centro da página, fotografia do cortejo fúnebre). Uma multidão emocionada e membros da família real seguiam o féretro, acompanhados pelos coros e a orquestra do La Scala, que, sob a direção de Toscanini, interpretaram o «Va, pensiero», *de* Nabucco. *Embaixo, à esquerda: quadro de Bertini, que representa a entrada de Victor Manuel II e de Napoleão III em Milão, em 8 de junho de 1859.*

Museu do Risorgimento, Milão/Arquivo Skira

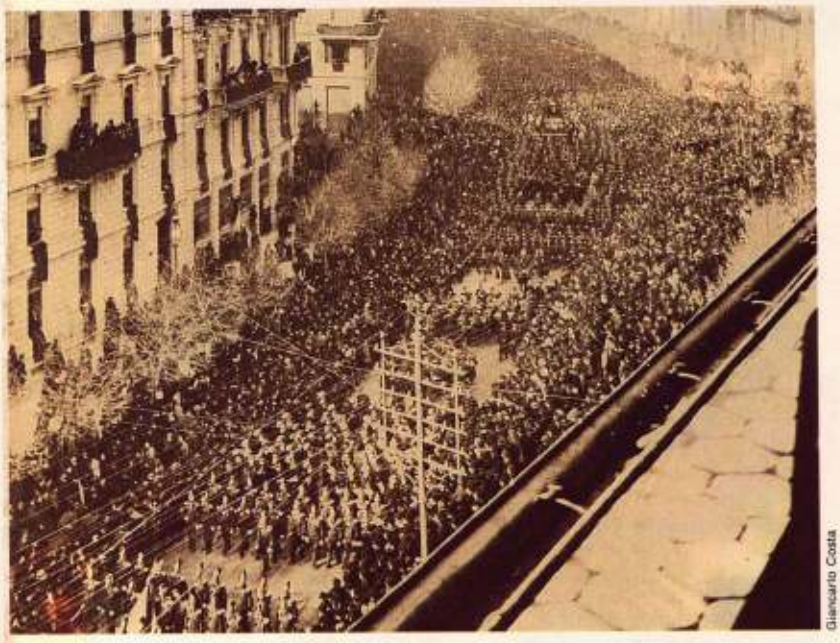
mento entre o cada vez mais irascível Verdi e a maioria dos intelectuais contemporâneos. A capacidade inovadora destes era mais aparente do que real, já que as suas realizações concretas eram algo escassas: as óperas de Faccio mereceram um acolhimento frio e o *Mefistófeles*, de Boito, criado para ser o símbolo da «música italiana do futuro», caiu com estrondo no Scala, em 1868. Em compensação, Verdi estreou no Cairo, em 24 de dezembo de 1871, para festejar a abertura do canal de Suez, a *Aida*, ópera que triunfaria dois meses depois no Scala, e apresentou em Milão, em 22 de maio de 1874, a *Missa de Requiem*, composta para honrar a memória do escritor Alessandro Manzoni, um dos homens mais estimados, para não dizer venerados, por Verdi, que costumava referir-se a ele chamando-lhe «O Santo».

O fim de uma polêmica inútil

A vitalidade artística do velho maestro, que já contava 71 anos, afirmava-se assim peremptoriamente assombrosa, ao mesmo tempo que crescia nele uma nova paixão amorosa pela soprano Teresa Stolz, que conhecera em Milão em 1869 e que havia sido a admirável primeira intérprete das suas duas últimas obras. A reserva de Verdi, que, com o decorrer dos anos, se ia tornando cada vez mais rigorosa — considerou «indecente» a proposta que lhe fizeram de escrever uma autobiografia —, aliada ao dis-

creto pudor de Giuseppina, não nos permite conhecer com precisão o que aconteceu. Por alguns fragmentos epistolares da Strepponi, pode deduzir-se que este foi o período mais crítico de uma união completa até àquele momento. Mas a conduta digna da Strepponi, aliada ao lento passar do tempo, acabou por transformar este escabroso assunto numa normal e comedida amizade.

Ao tempo, a fiel Clarina Maffei e o editor Ricordi tinham levado a cabo uma paciente e tenaz tarefa de aproximação entre Verdi e dois dos maiores expoentes da corrente inovadora germanófila. Tratava-se de Faccio e Boito, animadores daquele famoso jantar, e cujas intemperanças poéticas contra Verdi se tinham desvanecido com o decorrer do tempo. Em seu lugar, tinha crescido neles uma tardia admiração pelo velho Verdi, de que Faccio se converteu no mais apreciado diretor musical. As relações entre Verdi e Boito foram ainda mais complexas e ricas em matizes; abarcaram um longo período de tempo, graças ao qual e a partir de uma desconfiança inicial, Verdi chegou a um entendimento fecundo com Boito durante a revisão de *Simão Boccanegra*. Depois desta frutuosa colaboração, da qual surgiu a gigantesca cena do Conselho do novo final do 1.º ato, um dos pontos altos do teatro lírico, Verdi sentiu-se disposto a voltar ao teatro, quebrando



Giancarlo Costa

um silêncio que já durava treze anos. Assim nasceram, com libretos de Boito, *Otelo* e *Falstaff*, que formam o testamento artístico de um mestre octogenário e puseram à vista o absurdo da polêmica artificial que havia oposto a obra de Verdi à de Wagner.

Os oito anos que se seguiram foram para Verdi tempos tristes. Os amigos foram morrendo uns após outros e quando, em 1897, se extinguiu também Giuseppina, a solidão mais absoluta caiu sobre a mansão de Sant'Agata, onde se entregou a compor aquilo que seria a sua última mensagem: as *Quatro Peças Sacras*. No entanto, a morte surpreendeu-o em Milão, em 27 de janeiro de 1901. Atrás do seu féretro não ia apenas uma imensa multidão, estava toda a Itália. □

Produção musical

Capítulo 8

As óperas de Verdi

O mundo musical italiano a que Verdi chegou com *Nabucco* — pode dizer-se que as suas duas primeiras óperas pertenciam à pré-história da sua arte — era dominado pela influência de Rossini e Bellini. Dizer Rossini significa hoje, ou, pelo menos, significava até há pouquíssimos anos, evocar o mais perfeito e admirado exemplo de ópera-bufa que se conhece. Mas a sua fama e a sua autoridade a nível europeu foram, acima de tudo, o fruto das suas óperas-sérias, como *Tancredo*, *A Dama do Lago*, *Semiramide* e *Guilherme Tell*. A diferença entre os dois gêneros, muito cavada antes de Rossini, foi-se reduzindo na sua obra e a linha de demarcação tornou-se mais difusa e incerta: os recitativos das suas óperas são sempre menos *secos*, pontuados apenas pelo cravo, sendo muitas vezes «acompanhados», isto é, sublinhados por um discurso instrumental complexo, confiado à orquestra. E, o que é ainda mais importante: a mecânica sucessão de árias, duetos e outras peças para solistas evolui em Rossini para uma elaborada articulação estrutural de gigantescos conjuntos corais.

Contrapondo-se a outras óperas de base monumental, ricas em contrastes e com uma imponente participação coral, floresceu a melodia belliniana. Esta apresentava uma genial e originalíssima aliança entre a declamação trágica clássica e uma cantabilidade elegíaca, confiada a uma melodia sutil, sempre nova na sua aparentemente descarnada simplicidade. «Aquela melodia longa, longa, longa», dizia Verdi, referindo-se a ela.

Uma obra inovadora

Neste contexto, *Nabucco* movia-se, sem dúvida, no âmbito da majestosa ópera-séria, com que o público estava já completamente familiarizado. Mas Verdi introduziu nela novidades substanciais, talvez duma forma ainda embrionária, mas carregadas de possibilidades expressivas, capazes de sacudir as platéias como por efeito de uma descarga elétrica. A principal novidade consistia numa redução drástica de todos os momentos elegíacos de contemplação lânguida e distante, em favor de uma energia dramática totalmente diferente da de Bellini. O ritmo de *Nabucco* apresentava um vigor e uma força de penetração que o tornava completamente distinto do de Rossini, convertendo-se numa pulsação febril, numa ânsia de ação e energia construtiva.

Comparada com a de Foscolo, Manzoni ou Leopardi, a poesia dos libretistas de Verdi representava uma notável diminuição de nível, mas, no fim de contas, refletia a diferença qualitativa do público do momento: por um lado, uma minoria pertencente à classe alta que lia a grande poesia; por outro, a grande, imensa maioria do público que não a lia de todo. Pondo de lado a questão de se saber se estava mais ou menos consciente disso, Verdi pretendeu ser compreendido por todos. Empregou uma linguagem direta, descarnada e essencial. Agindo desta maneira, incutiu um novo sabor à sua música, com a qual se identificaria inevitavelmente o público, que, tal como ele, fazia parte de uma época acentuada por profundas e decisivas mudanças. Aí residiu a origem daquela relação estreitíssima, imediata, entre a música de Verdi e o público a que era destinada, relação essa que se estabeleceu logo a partir das primeiras notas do *Nabucco*. Também

E. Piccaglian. Milão/Polygr. Internacional

derivou deste fato o valor completamente novo conferido à palavra na ópera. No final do 2.º ato, quando Nabucodonosor já se apoderara da coroa com o arrebatador *«Dal capo mio la prendi»* («Coloca-a na minha cabeça»), o *andantino «S'appressan gli istanti di un'ira fatale»* («Aproximam-se os momentos de uma ira fatal») é atacado *sotto voce e cupo*, ou seja, com voz baixa e sombria, sobre um canto fortemente silábico. A cada sílaba corresponde uma nota, o que, na esfera da melodia tradicional, é a máxima aproximação entre a frase cantada e a recitada. A orquestra limita-se simplesmente a reforçar, criando uma calma tensa e, por isso, carregada da trágica expectativa de uma catástrofe: deste modo, numa atmosfera rarefeita, um simples ritmo quebrado e de forte cadência liberta o íntimo significado das palavras, fazendo repousar inteiramente nelas o momento cênico. Não se trata, de forma alguma, de uma concepção hierática da expressão musical, devida à influência que o oratório exercia sobre a ópera-séria e que tendia a separar a cena do conjunto da obra. Corresponde, na verdade, a uma concepção mais móvel e nervosa, mais unida à situação dramática e ao seu devir do que à pura beleza musical, sem outra finalidade que não ela própria. Concepção que em nada diferia da que guiava o *«Va, pensiero»*, que, muito provavelmente, foi concebido por Solera seguindo as pegadas da grande prece coral do *Mosè*, de Rossini. Em compensação, Verdi conseguiu fundir a tonalidade íntima e atormentada da nostalgia com o tom mais intenso e carregado de ação do hino.

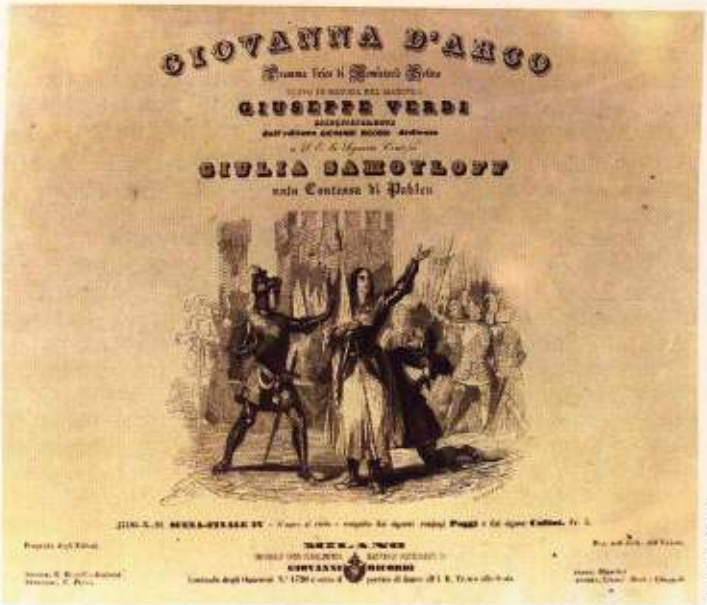
O barítono na ópera de Verdi

No *Nabuco* encontramos também, embora apenas esboçada, a primeira das grandes personagens que Verdi iria confiar à sua voz preferida, a de barítono. Personagem dividida entre a soberba desmedida e a ruinosa prostração entre a ferocidade e o pranto, entre a dignidade real e a simplicidade do pai, vibram já em *Nabucco* muitas das múltiplas cordas expressivas de Verdi. Convém sublinhar que este alcançou o seu tom mais persuasivo e comovente ao exprimir o retraimento interior, em que o homem orgulhoso se despoja do seu inútil e vão poder para procurar nas trevas da sua própria consciência a luz da humanidade e do afeto perdido. O momento mais alto da obra é, talvez, aquele em Nabucodonosor, em breve aniquilado pela sua desumana perversidade, reencontra a sua autêntica dimensão humana numa dor desalentada. Verdi desenvolve-o numa longa melodia de ritmo fragmentado e ansioso, para a qual prescreve uma execução em pianíssimo. É um canto projetado para as altas tessituras próprias da plenitude dos sentimentos, mas cuja expressividade é confiada a uma emissão delicada, mórbida e patética. É precisamente neste ponto que nasce a única voz autenticamente verdiana, a de barítono. Na obra, tenor, soprano e baixo não se diferenciam grandemente da tipologia vocal em que se exprimiam as personagens de Bellini ou de Donizetti. Mas, com Verdi, aquela voz, ainda não completamente fixada e que muitas vezes se definia como a de

Giancarlo Costa

O barítono Giorgio Ronconi (em cima) foi uma das vozes preferidas de Verdi, que expressamente o designou para estrear a sua ópera Nabucco, *em 9 de março de*

Giancarlo Costa

1842. Francesco Maria Piave (em cima) foi um poeta que escreveu vários dos libretos das óperas de Verdi: Ernani, I due Foscari, Macbeth, Rigoletto, etc.

Giancarlo Costa

E. Picciglianti. Milão/Polydor International

À esquerda: cena do 3.º ato da ópera Nabucco, *de Verdi, numa magnífica representação no Scala. Em cima: capa da partitura de* Giovanna d'Arco, *drama medíocre que foi estreado em 15 de fevereiro de 1845, no mesmo teatro. À direita: Piero Cappuccilli e Shirley Verret numa cena da ópera* Macbeth, *de Verdi, representada recentemente no Scala sob a direção de Claudio Abbado. O libreto, inspirado na tragédia homónima de Shakespeare, é da autoria de Piave. Estreou-se no Teatro della Pergola, de Florença, em março de 1847.*

baixo cantante, em contraposição à de baixo profundo, sofreu duas mudanças significativas: por um lado, transportou-a a tessituras muito altas e, por outro, destinou-a a personagens cuja psicologia é muito mais rica, comparada com as de tenor. Um estudioso alemão, Paul Bekker, comentou que, em Verdi, tenor e soprano são substancialmente as personagens que suportam o peso dos acontecimentos, enquanto o barítono e, em parte, o meio-soprano — quando existe — são as que os provocam e determinam. O barítono verdiano pode exprimir muitos sentimentos: heroísmo, lirismo, brutalidade, perversidade, dor, ensimesmamento. Mas nunca inércia ou falta de vontade. Se ama, age empurrado pelo ciúme ou pelos seus sentimentos inquietos e torturados. Pode ser uma figura de alta estirpe ou uma personagem histórica como Nabucodonosor, o *condottiere* Ezio, o doge Foscari, Carlos V ou Macbeth. Nesse caso, à dimensão épica do seu poder soma-se, numa fascinante dialética, a dolorosa meditação interior acerca do peso que esse poder faz gravitar sobre os sentimentos pessoais. O barítono pode ser igualmente um monstro, que atua de forma retorcida e baixa, como Francesco Moor e Iago; neste caso, a sua importância no desenvolvimento da ação é ainda maior.

Na voz do barítono encontramos exemplificado na perfeição o germe da profunda novidade introduzida por Verdi no tecido da ópera italiana de meados do século XIX. É importante lembrar que a voz do barítono é a mais próxima da emissão natural, pelo que confere à personagem um cariz concreto e profundamente humano. Por outro lado, estas personagens exigem do cantor uma grande envergadura artística; confiando psicologias complexas e profundas, ricas em contrastes emotivos, a uma linha de canto com tessituras extremamente móveis mas escalonadas em direção ao alto, Verdi escreveu quase sempre para barítonos fora de série. Infelizmente, a maior parte das vezes tende-se a valorizar apenas o fator expressivo mais imediatamente perceptível pelo público: a potência estentórea dos agudos em detrimento de um canto palaciano e declamatório. Deste modo, juntamente com o claro-escuro do fraseio, perde-se também aquela tonalidade secreta, escondida em tantas páginas. Daí, que se vejam freqüentemente atraiçoadas as intenções de Verdi, claríssimas até na suas óperas de juventude.

A renovação do êxito

Na ópera seguinte, *I lombardi alla prima crociata* («Os Lombardos na Primeira Cruzada»), era evidente que Verdi perseguia o objetivo de repetir o êxito delirante obtido com *Nabuco*. Em casos como este, é muito difícil evitar uma cópia simples e desvanecida do original e, provavelmente, foi o que Verdi receava ter feito quando, nas vésperas da representação, se mostrava muito nervoso e pessimista. Pougin narra uma cena da noite da estréia, entre Verdi e a bela e voluntariosa Erminia Frezzolini, soprano de 24 anos já nos píncaros da fama, que se mostrara subitamente atraída pela música do compositor — e há também quem diga pelo seu encanto. Verdi aproximou-se e perguntou-lhe como se sentia, tentando animá-la com o evidente propósito de se animar a si mesmo; perante tudo isso, a indômita cantora ergueu orgulhosamente a cabeça e respondeu: «Não duvideis! Esta noite morrerei no palco, se for preciso, mas a ópera vai ser um grande êxito.» Deixou para mais tarde isso de morrer, em virtude do triunfo alcançado pelo novo compositor. Longe de ser uma pálida réplica da anterior, a obra é cuidada e polida em elevado grau e, pelo menos num ponto, eleva-se mais alto do que as mais célebres páginas de *Nabucco:* o esplêndido terceto do 3.º ato *«Qual voluttà trascorrere»* («Imagina que deleite»).

Mas precisamente o refinamento formal desta ópera, a sua cuidada e rebuscadíssima orquestração, ainda que vivifique e sustente a formidável e muitas vezes embaraçosa estrutura da obra, acaba também por chegar a um grau limite: continuar por esse caminho teria significado fatalmente repetir-se.

Por isso, partindo das cenas mais elegíacas e intimistas de *I lombardi,* Verdi avançou em direção a novos objetivos, dos quais o principal foi a criação de caracteres novos e psicologicamente mais elaborados. Para o conseguir, procurou, cada vez com mais insistência, eliminar qualquer sobreposição à ação, de modo que esta fosse sempre clara e perceptível e que em ne-

nhum momento a intervenção das personagens resultasse gratuita ou forçada. Isso levou-o a insistir com os libretistas para que tentassem conseguir a célebre recomendação que fez a Piave: «Brevidade e sublimação.» Começava, assim, a delinear-se uma característica de Verdi, que só há pouco tempo foi devidamente valorizada: a partir de então, só confiaria ao libretista a simples redação dos versos, cuja função era revestir o esqueleto cênico, dramático e psicológico de acontecimentos de que só ele era o verdadeiro responsável.

Sem dúvida, um dos traços mais decididamente inovadores de Verdi foi o repúdio das situações dramáticas estereotipadas que imperavam na cena musical da sua época e, em compensação, uma profunda preocupação em relação à psicologia e ao caráter das personagens e ao ambiente em que se desenvolvem. Supondo que Verdi tivesse composto *Lucia di Lammermoor,* talvez não tivesse podido chegar aos máximos de melancólica nostalgia alcançados por Donizetti no amoroso adeus de Edgard e Lúcia; mas também é muito provável que tivesse prestado mais atenção às razões políticas que levam Enrico a casar a irmã com um membro do partido no poder.

À procura da «palavra cênica»

Tudo o que se disse está bem patente em *Ernani,* ópera fascinante na sua totalidade. Até ao *Rigoletto,* nunca uma partitura de Verdi se viu tão cheia de melodia como esta. É um caudal de canto, quer garboso e declamatório, como no jactancioso *«Oro, quant'oro»* («Ouro, quanto ouro») de Hernâni, quer orgulhoso e veemente, quando Elvira deixa cair o seu *«Fiero sangue d'Aragona»* («Bravo sangue de Aragão»), sobre o canto elegíaco e lamurioso de Carlos. São melodias por vezes simples e elementares, por vezes muito elaboradas, como a cena da conjura; mas sucedem-se numa cascata melódica que se não interrompe nunca, que flui sem cessar, sempre nova e inesperada. Exprime sentimentos tradicionais: a honra, o trono sem amor, o desafio ou a traição. São, na sua essência, os ingredientes dos romances populares, não os da poesia culta, circunstância que Verdi teve sempre presente e que aceitou plenamente, embora dotando-os de uma força musical absolutamente invulgar. Neste contexto, bastará introduzir a figura alucinada de uma cigana com o espírito dilacerado pelo contraste entre o amor materno e a sede de vingança para ter uma ópera como *Il trovatore* («O Trovador»). Em *Ernani,* não existe ainda uma personagem tão complexa. Mas aparece já o nostálgico lamento por um tempo feliz que passou, unido ao conhecimento, por mais amargo que seja, de quanta solidão implica a condição real. O *andante «O de' verd'anni miei»* («Oh, meus verdes anos»), cantado por Carlos, consegue exprimir, no arco breve de uma única ária, o aflitivo anseio do amor e da juventude, a melancólica solidão convertida na trágica grandesa do poderoso situado acima da humanidade, mas também fora dela. São, sem dúvida, momentos fulgurantes desta obra os do terceto final, em que a capacidade de fundir três estados de alma diferentes, já magistralmente expressada no terceto de *I lombardi,* logra aqui a perfeição. Para sublinhar a audácia que representava acabar uma obra com um número de conjunto, bastará lembrar os protestos da primeira intérprete, a ofendida Loewe, que, naturalmente, pretendia um rondó final só para ela. Em resposta às suas exigências, Verdi, com a lógica do verdadeiro homem de teatro, replicou com esta frase lapidar: «E os outros dois, que farão?» Convém insistir também no modo como Verdi resolve a difícil cena: a chave está, uma vez mais, na simplicidade do canto e na adequação absoluta da progressão rítmica, da acentuação musical que inflama e transfigura a palavra, fazendo-a viver e dando-lhe, acima de tudo, autenticidade. Neste maravilhoso terceto, mostra-se em toda a sua pujança aquilo que o próprio Verdi apontava como o eixo em torno do qual pretendia que o seu teatro girasse: a «palavra cênica», cuja definição perfeita daria, mais tarde, numa carta dirigida a Antonio Ghislanzoni, o libretista de *Aida:* «Não sei se me explico ao falar da 'palavra cênica', mas quero referir-me à palavra que grava, que torna clara e evidente a situação.»

Figurinos para a ópera Ernani, *de Verdi, baseada no drama de Victor Hugo. A obra apresenta um melodismo não superado até* Rigoletto.

Anos de servidão

Com a composição de *Ernani,* Verdi iniciou um período a que ele mesmo chamou «anos de galeote», durante o qual a sua inspiração sofreu uma brusca diminuição. A pressa dos empresários oprimia-o e a imaginação do artista abatia-se muitas vezes perante o trabalho; nas partituras dessa época não falta aquela centelha de inspiração que consegue criar momentos de intensa sugestão, mas há várias circunstâncias que impedem quase sempre que o fulgor de um instante seja alimentado até se converter em fogueira.

Assim, em *I due Foscari* («Os Dois Foscari»), a corajosa personagem de Lucrécia tem amiúde momentos extremamente incisivos, enquanto o velho doge Foscari é a primeira personagem característica de Verdi em que convergem as tensões dramáticas opostas entre a razão de Estado e as afeições privadas. Neste sentido, uma página merecidamente famosa é a esplêndida área *«O vecchio cor che batti»* («Oh velho coração que bates»), cantada pelo doge, que enlaça com a maior naturalidade no dueto seguinte com Lucrécia. O resultado é uma cena intensamente comovente, em que o ímpeto generoso do canto se une a um esboço de caracteres, ainda ligeiramente esquemático, mas já cheio de grande sentido plástico.

Em contrapartida, é pavoroso o vazio criativo em que Verdi caiu nas óperas seguintes. *Giovanna d'Arco* («Joana d'Arc») tem alguns vislumbres de belas melodias, como o magnífico e difícil dueto do 1.º ato entre Joana e Carlos. No restante, porém, as felizes intuições com que se iniciam várias situações vêem-se depois empobrecidas por desenvolvimentos rápidos e infelizes e, o que é pior, nunca emerge delas sequer o esboço de uma personagem ou de um nó teatral centrado psicologicamente, em que os contrastes estejam traçados com incisiva veracidade. É ainda mais lamentável o que se

passa com *Alzira*, definida alguns anos mais tarde pelo próprio Verdi como «particularmente feia», opinião que nos limitamos a subscrever, sem mais considerações.

Átila é também, sem dúvida, uma ópera frustrada, embora apresente algumas particularidades que fazem que lamentemos os contratempos surgidos durante a sua composição: a fuga do libretista Solera, a longa e incômoda doença de Verdi e a premência de tempo. Com efeito, parece evidente o esforço de Verdi para conferir entidade psicológica às personagens. Esforço coroado de êxito pelo menos numa página: o momento em que amanhece sobre a lagoa, enquanto a tempestade dá lugar ao romper do Sol, e o coro dos eremitas reza em absorto fervor, momento esse que termina com a agitada chegada dos expatriados da vencida Aquiléia e com a magnífica ária de Foresto. Foi a primeira tentativa de Verdi para introduzir na sua música o sentimento da Natureza, vinculando-a à situação emotiva representada e obtendo com isso um resultado inegavelmente notável. Mas com freqüência os resultados de muitas passagens não estão à altura das intenções que animam a obra. Esta realização frustrada de Verdi torna-se especialmente evidente no que, de qualquer modo, é o momento mais interessante da partitura: o gigantesco final do 2.º ato, que difere substancialmente da quase totalidade dos concertantes da época. Nestes, a ação já tinha acabado e a sua única função era servir de glosa final (recorde-se, apenas, o estupendo sexteto de *Lucia di Lammermoor*). Naquela ópera, em contrapartida, é um grande concertante de ação, em que os acontecimentos se sucedem com premente rapidez e abundância de situações teatrais. Verdi demonstra, neste caso, o seu desejo de urdir situações em movimento, em que os caracteres das personagens choquem, manifestando-se rotundamente e com claridade à luz dos clarões que estes encontros, por vezes sem tino, produzem. Mas, uma vez que esses clarões não se reduzem a relampejantes iluminações tímbricas, a breves, embora ineficazes, incisos temáticos, faltava criar uma grande ondulação melódica capaz de unificar cada uma das diferentes linhas vocais, transfigurando-as num canto cuja complexidade de escrita se pudesse diluir na claridade e na simplicidade da audição. Precisamente o que Verdi conseguiria, mais tarde, em *Rigoletto*, mas que não foi capaz de traçar nessa ocasião: a poderosa construção decompõe-se de tal modo numa série de felizes toques de colorido, que, embora consigam comunicar um vago sentido de angustioso estupor, não chegam para conferir uma entidade real a cada uma das personagens, pelo que as suas vozes se perdem, submersas numa massa coral verdadeiramente anônima.

O célebre barítono Filippo Varesi, escolhido por Verdi para a estréia de Macbeth, Rigoletto *e* La traviata. *Mas, nesta última ópera, achou o seu papel pouco importante, o que pôs termo à sua colaboração.*

Coleção Bertarelli, Milão/Giancarlo Costa

Novas tentativas: «Macbeth»

Mas bastou a Verdi que se lhe concedesse um período mais longo de meditação para criar uma obra singularíssima; para mais, a nova ópera inspirava-se numa obra que lhe era especialmente querida: *Macbeth*. A paixão de Verdi por Shakespeare era infinita, numa época em que o dramaturgo inglês mal era conhecido em Itália; depois de *Macbeth*, Verdi sonhou musicar *O Rei Lear*, desejo não realizado que lhe causou uma das suas maiores frustrações. *Macbeth* foi uma ópera perfeitamente esboçada nas suas linhas fundamentais na primeira redação de 1847, embora as suas virtudes tenham brilhado a um nível ainda mais alto na refundição que Verdi fez em Paris, no ano de 1865.

Aquilo que poderíamos considerar o experimentalismo de Verdi atinge nesta ópera o seu vértice mais elevado.

Dedicou um minucioso cuidado à montagem e, neste sentido, pode ser interessante lembrar que nela se utilizou pela primeira vez um antecessor do animatógrafo: uma espécie de lanterna mágica, a que então se chamava «fantasmagoria». Graças a este mecanismo artificioso, a cena do aparecimento dos oito reis foi resolvida de uma forma originalíssima e sensacional. Isto mostra-nos bem a paixão inovadora de Verdi no campo da realização teatral, campo em que não hesitou em introduzir qualquer novidade, desde que servisse para potenciar as suas intuições dramáticas. Dedicou, também, uma atenção quase excessiva ao estudo de uma vocalidade de tipo muito especial, que entrelaça, de maneira intricada mas admiravelmente unitária, fragmentos de canto espraiado e recitações com voz empostada — algo muito próximo daquilo a que setenta anos mais tarde Schönberg denominaria *Sprechgesang*. Para o efeito, Verdi escolheu para protagonista o barítono Varesi; sabia-se que o cantor não estava em plena forma vocal, mas a sua dimensão de ator trágico não tinha limites. A partitura está literalmente atulhada de minuciosas indicações expressivas. A ária de saída do protagonista, que constituía uma espécie de costume transformado em lei na ópera no século XIX, foi nesta obra radicalmente alterada, com a apresentação de Macbeth num dueto com Banquo, prova reveladora da evolução de Verdi para uma concepção musical que tinha de se adequar inevitavelmente à necessidade e à veracidade psicológica do drama.

Ou seja, em *Macbeth* evidencia-se de forma excepcional aquilo a que Massimo Mila chamou, aliás muito acertadamente, a «dialogação da ária», entendendo por tal uma superação do esquema imóvel recitativo-ária, *cabaletta*, em prol de uma estrutura mais vasta e mais bem organizada da cena.

Podemos, além disso, ter uma idéia bastante precisa de como Verdi concebia a parte de Lady Macbeth graças a uma carta que escreveu a Cammarano, quando se falava de uma reposição da ópera em Nápoles, para a qual se pretendia confiar a parte de soprano a Tadolini. Em relação a isso, Verdi declarava sem circunlóquios: «A Tadolini tem demasiadas qualidades para interpretar o papel. Talvez isto pareça um absurdo. A Tadolini tem uma bela figura e um ar de bondade e eu quero uma Lady Macbeth fria e má. A Tadolini canta perfeitamente e eu quero uma *lady* que não cante de todo. A Tadolini tem uma voz excelente, clara, límpida, potente, e eu quero uma *lady* com uma voz áspera, sufocada, sombria. A voz da Tadolini tem algo de angélico; a voz de Lady Macbeth deveria ter qualquer coisa de diabólico.»

Foi precisamente isto que deu origem à infeliz lenda segundo a qual «Verdi não gostava de vozes belas. Verdadeiro disparate, se se

tiver em conta que a primeira intérprete de Lady Macbeth, Mariana Barbieri-Nini, conquanto fosse uma mulher especialmente feia, tinha, em contrapartida, uma voz admirável; de resto, a procura de uma voz áspera, sufocada e sombria referia-se apenas e evidentemente à personagem de Lady Macbeth, que ocupa um lugar totalmente atípico na galeria dos sopranos de Verdi.

Seria imperdoável, pelo contrário, não chamar a atenção para o arrojo quase inconcebível que implicava, no século XIX, exigir da protagonista de uma ópera que renunciasse ao canto em favor de uma declamação trágica. Mas Verdi sabia exatamente o que queria e estava decidido a consegui-lo, como atesta uma esplêndida página das *Memórias*, que a Barbieri-Nini teve a feliz idéia de escrever: «Lembro-me de que, para Verdi, havia na obra dois pontos culminantes: a cena do sonambulismo e o dueto com o barítono. Será difícil de acreditar, mas a cena do sonambulismo significou para mim três meses de estudo; durante três meses, de manhã e de tarde, procurei a maneira de imitar os que falam dormindo, articulando as palavras sem mexer os lábios (como dizia Verdi), mantendo imóvel o rosto e até os olhos. Era de enlouquecer. E o dueto com o barítono, que começa com *'Fatal mia donna'* ('Mulher fatal'), embora vos pareça exagero, foi ensaiado mais de cento e cinqüenta vezes: para, como dizia o maestro, fazer que fosse mais discurso do que canto. E agora, saibam isto. Na noite do ensaio geral, com o teatro cheio, Verdi empenhou-se em que os artistas se apresentassem com o guarda-roupa da obra, e quando ele se propunha uma coisa, era melhor não o contrariar! Encontrávamo-nos, pois, vestidos e colocados, a orquestra a postos, os coros em cena, quando Verdi nos fez um sinal, a mim e a Varesi, para que fôssemos aos bastidores: pediu-nos que o acompanhássemos à sala de repouso, para ensaiarmos de novo ao piano aquele mais que maldito dueto. 'Maestro', disse-lhe, aterrada, 'temos os trajes escoceses vestidos. Como é que podemos fazer isso?' 'Cubram-se com uma capa!' Aborrecido por aquele pedido singular, Varesi tentou erguer a voz, dizendo: 'Mas, por Deus, já o ensaiamos cento e cinqüenta vezes!' 'A partir de agora já não poderá dizer o mesmo: terão sido cento e cinqüenta e uma.' Tivemos de obedecer, à força, ao tirano. E realizou-se o ensaio número cento e cinqüenta e um, enquanto um público impaciente se alvoroçava na platéia.»

É impossível fazer aqui uma exegese completa da obra, cujos atrativos particularíssimos crescem a cada nova audição, mas vale a pena lembrar uma vez mais que, vinte anos após a primeira redação, o Verdi que se dispunha a escrever *Don Carlo* pegou de novo naquela velha partitura e, dizendo que encontrava nela «coisas que teria desejado que aí não figurassem», reviu-a do princípio ao fim. O resultado foram cinco novos trechos de excepcional envergadura. Sobretudo a grande ária *«La luce langue»* («A luz esmorece»), para não citar o extraordinário coro *«Patria opressa»* («Pátria oprimida»). Mas o que merece especial referência é o fato de Verdi ter respeitado integralmente algumas páginas que, ainda hoje, tantos críticos consideram triviais quando não de absoluta vulgaridade: curiosamente, são passagens cujo retoque lhe teria exigido muito pouco esforço. Portanto, parece-nos que continuar a ler — como acontece geralmente, a cada nova representação da obra — ironias acerca dos coros das bruxas, no 1.° ato, ou da marcha que acompanha a chegada do rei Duncan é, no melhor dos casos, deprimente.

«Um compositor com cascos»

Depois de *Macbeth*, a imaginação criadora de Verdi caiu de novo num esgotamento cada vez mais progressivo da sua veia melódica. *I masnadieri* («Os Bandidos») contém alguns momentos muito sugestivos, quando os pesadelos e os remorsos assaltam a sombria personagem de Francesco, mas a ópera não consegue superar a banalidade, embora tenham notável interesse as tentativas de Verdi para escapar aos convencionalismos de um esquema teatral rígido, que cada vez lhe parecia mais incômodo, e encaminhar-se para formas mais livres, articuladas por meio de ligações cênicas e psicológicas. As obras que compôs em seguida — *Il corsaro* («O Corsário») e *La battaglia di Legnano* («A Batalha de Legano») — são medíocres, sem interesse sequer do ponto de vista da evolução artística de Verdi. Porém, em *Stiffelio* e em *Luisa Miller* temos a plena confirmação de até que ponto a imaginação de Verdi se sabia inflamar em contato com situações dramáticas resolvidas por inteiro no âmbito da psicologia individual das personagens. Âmbito que a música põe ao rubro, ao organizar-se num conjunto muito especial, muito «verdiano» — é impossível outra definição —, de diálogo musical apoiado em diminutos fragmentos de células rítmicas e de retalhos melódicos dotados de extrema intensidade.

Em todas as óperas consideradas até aqui, revela-se de uma maneira constante a busca deste «diálogo», o que mostra que o ideal de Verdi consistia numa série de situações em movimento, captadas precisamente mais no seu devir do que numa estática e elegíaca contemplação de fatos já ocorridos. Pois bem, não é menos inegável que é precisamente na melodia, na capacidade de se abandonar a esse canto — tão irresistível em *Ernani* —, que a inspiração de Verdi se parece ter esclerosado. Dá a impressão que se submeteu a fórmulas de acompanhamento um pouco impessoais e triviais, cujo efeito é confiado, na maior parte das vezes, à brutalidade do ritmo e a uma orquestração estrondosa, coisa que poderia justificar a maliciosa ironia de Rossini, quando definiu Verdi como um «compositor com cascos». De qualquer maneira, tudo isso aconteceu num momento em que, para atingir o seu ideal de teatro, Verdi quase desejava que fosse necessário «não cantar nada». Mas com *Luisa Miller* e *Stiffelio*, mais na primeira do que na segunda, retomou o ímpeto melódico. Em rajadas, em vagas, com um ímpeto sempre crescente, que alcança o seu grau mais alto na suprema obra-prima que é o 3.° ato de *Luisa Miller*. Além disso, nesta obra, o tenor — fato assaz insólito em Verdi — parece lançar uma ponte para o

Giancarlo Costa

Figurinos desenhados, em 1853, para a ópera de Verdi I masnadieri *(«Os Bandidos»), que, com libreto de Maffei, inspirado no drama homônimo de Schiller, se estreou no Her Majesty's, de Londres, em 22 de julho de 1847.*

passado, como se o contemplasse uma última vez do outro lado de um abismo já transposto: vertendo a sua dor numa simplíssima e elegíaca cantilena de modelo belliniano, que a orquestra se limita a acompanhar com simples acordes. Mas, insuflada por uma inspirada melodia, a cantilena expande-se numa comoção, numa melancolia, numa saudade da felicidade perdida, que Verdi poucas vezes mais conseguiria exprimir e nunca melhor do que aqui.

Ópera «de personagens»

A partir deste momento, estas intermitentes vagas melódicas nunca mais acabaram, inundando *Rigoletto, Il trovatore* e *La traviata* como um rio caudaloso.

A linfa vital de uma melodia maravilhosamente espontânea e eloqüente converte estas obras numa estrutura dramática cujo esqueleto constitutivo parece finalmente ajustar-se àquilo que Verdi perseguia. O fruto de uma longa e paciente tarefa de progressivo amadurecimento acabou por se concretizar numa situação teatral extraordinariamente perfeita que fez da ópera algo mais do que uma série de árias para solista. O próprio Verdi confirmou quão consciente era esta sua tentativa de renovação, quando escreveu: «Imaginei *Rigoletto* sem árias, sem finais, como um desfile interminável de duetos, porque assim convencia-me.» Verdi concebeu a ópera como uma «cena» articulada e variada, em que as vivências das diferentes personagens são captadas na sua progressão lógica e são psicologicamente críveis. Convém, no entanto, precisar uma coisa: quando se fala de credibilidade psicológica, é preciso entendê-la em referência à óptica específica do século XIX, totalmente diferente da do realismo psicológico e, sobretudo, da do verismo. As inúmeras interpretações, com selo verista, do melodrama verdiano, que tão longe estão de se ter esgotado, constituem um dos casos mais rotundos de falsificação crítica e interpretativa em toda a história da música.

Com estas três obras, Verdi atingiu a perfeição daquilo que poderíamos definir como

Archivio Sugar

Clive Barda, Londres/Polydor International

Em cima: figurinos para o drama de Victor Hugo Le roi s'amuse, *em que se inspira uma das obras-primas de Verdi:* Rigoletto. *À esquerda: cena da ópera* Luísa Miller, *segundo uma representação no Covent Garden, com Placido Domingo e Katia Ricciarelli.*

ópera «de personagens». Com efeito, ao falarmos de *Rigoletto,* vêm-nos de imediato à memória as figuras arquetípicas do libertino, do bobo que esconde dolorosamente um coração de pai, da moça que repete constantemente o nome do apaixonado, do assassino com voz profunda e noturna. Em contrapartida, a corte do duque libertino, a época em que se desenvolve a ação e as personagens secundárias não são senão sombras, esboços musicais prontamente esquecidos. O mesmo acontece com a Paris louca de *La traviata,* com as pessoas que animam os serões de Violetta: manequins sem rosto ou com a face postiça das máscaras. Até os ciganos e os cavaleiros de *Il trovatore* não

À esquerda: gravura que representa a parte final do 2.º ato da ópera Rigoletto, *de Verdi, estreada, em 11 de março de 1851, no Teatro La Fenice, de Veneza. À direita: capa da primeira edição para canto e piano de* Il trovatore, *obra que foi representada pela primeira vez no Teatro Apollo, de Roma, em 19 de janeiro de 1853. Estas duas óperas, juntamente com* La traviata, *formam um trio em que Verdi alcança a perfeição naquilo que se poderia definir como «ópera de personagens».*

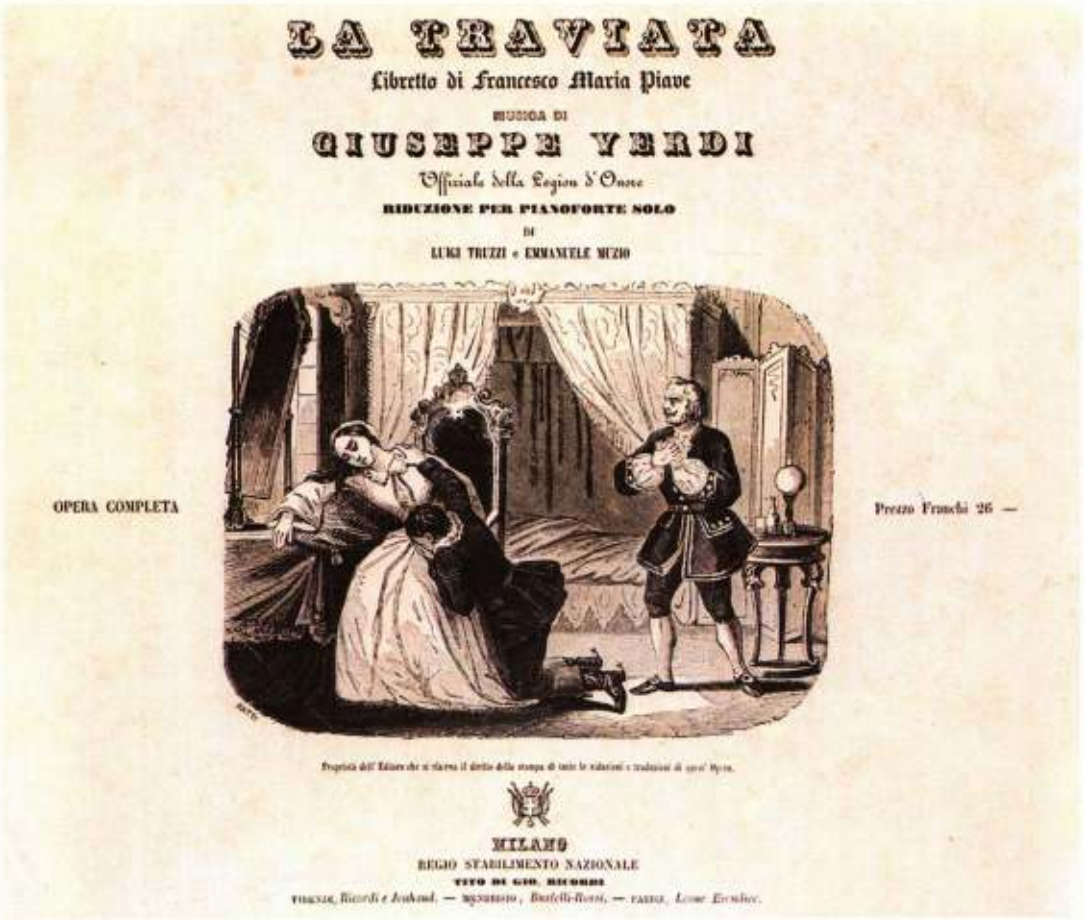
Giancarlo Costa

são mais que personagens de fábula, estilizadas e elegantes, como se tivessem sido tiradas de uma oleografia popular. As personagens que comovem Verdi são os protagonistas e estas três óperas só sobrevivem graças a eles.

Verdi traído

Infelizmente, a enorme popularidade que rodeou essas figuras contribuiu bastante para deformar o seu caráter inicial. Neste sentido, é típico o caso da Gilda de *Rigoletto,* que já no começo do século era confiada a um soprano ligeiro; um soprano que, não tendo na voz senão cores exangues e esmaecidas, converte esta personagem numa melancólica e lacrimosa idiota. Nada podia estar mais afastado do verdadeiro caráter de Gilda. Na realidade, ela é a típica donzela protagonista de tantos romances do século XIX, cuja melhor expressão podemos encontrar em Lúcia, a heroína de Manzoni, personagem que toda a crítica romântica arrasou, acusando-a de infantilismo e de estúpida inércia. Quando, de fato, Lúcia — tal como Gilda — é apenas um ser terrivelmente jovem. E a juventude possui a retidão moral de uma força tão grande quanto simples, que a induz a fugir do tortuoso e ambíguo mundo dos adultos que erram facilmente ao tomarem como perturbação lacrimosa o que, pelo contrário, é só uma trágica vulnerabilidade. Gilda sabe muito bem que está apaixonada, intui que voltará a ver o homem que ama, não hesita em esconder tal fato do pai, que é carinhoso mas — sabe-o também — incapaz de a compreender, e expressa a Joana os seus próprios remorsos, num tom discursivo e concreto. Será ingênua e pueril esta Gilda a quem o amor torna corajosa e feliz, além de astuta e inteligente, ao ajudar a escapar-se o belo Gualtério, quando o pai regressa inesperadamente? Esta Gilda é a que, consumado o engano do falso apaixonado, tem a lúcida e amarga consciência da sua própria dor, consciência de que, em contrapartida, carece Rigoletto, um homem fraco, a quem o sofrimento íntimo só sabe prescrever remédios extremos, como automarginalizar-se do mundo e pensar em *«Venganza, tremenda venganza».* Recentemente, um grande regente, Carlo Maria Giulini, ao comentar criticamente este fato, propôs uma comparação entre Gilda e Julieta: «Tal como a Julieta de Shakespeare, Gilda aparece sob a luz da inocência, mas também, como aquela, amadurece até se tornar mulher. Gilda atribui ao amor um significado tão alto que por ele sacrifica a própria vida, já que matar o duque significa matar o seu ideal do amor.» Só uma voz cheia e timbrada consegue revelar esta transformação.

Pelas mesmas razões, só um barítono que não se limite a emitir agudos não escritos na passagem de *«Venganza»* ou a fazer de bobo com desmedido e presunçoso histrionismo pode representar eficazmente a figura complexa de Rigoletto. «Um corcunda que canta! Parece-me belíssimo representar esta personagem exteriormente disforme e ridícula, interiormente apaixonada e cheia de amor.» Assim dizia Verdi, como se quisesse indicar que aquilo que o emocionara

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Giancarlo Costa

A Dama das Camélias, *de Alexandre Dumas filho, inspirou a Verdi a sua ópera* La traviata, *drama burguês com enredo contemporâneo da época em que foi composto, pelo que pode ser considerado como um antecessor do movimento verista. A sua protagonista, Violetta, será tratada com um carinho especial por Verdi, talvez devido aos comentários que a sua ligação sentimental com a Strepponi suscitou.*

nessa personagem extraordinária e irrepetível fora precisamente o contraste entre as duas personalidades tão opostas que se digladiam dentro dele: por um lado, o bobo entra em cena, escarnecendo de tudo, rindo dos outros, cheio de ódio, de modo a suscitar apenas repulsa; por outro, o pai, que, no sussurrante diálogo noturno, se mostra um verdadeiro homem que, na solidão da noite, explora o seu interior para se interrogar angustiadamente, demonstrando uma sensibilidade que nada tem a ver com o grito estentóreo. Mas dá a impressão de que uma rude carapaça cobre de tal maneira esta faceta escondida do seu caráter que só lhe é permitido mostrá-la aos retalhos. Por exemplo, quando se inclina sobre a filha com afeto receoso e intranqüilo, mas também patético, na ilusão de que uma porta «sempre fechada» bastará para a proteger. Ou quando põe a nu os seus sentimentos, ainda que seja só por um instante, naquela amplíssima abertura melódica, a plena voz, de *«Culto, famiglia, patria, il mio universo è in te»* («Religião, família, pátria, o meu universo está em ti»). É apenas uma frase, uma simples curva melódica, mas a sua veemência, o seu tom, a sua cor, são tão intensos, tão precisos e autênticos, que fica carregada de uma tal força emotiva que talvez só uma ária inteira conseguisse conter. Frase irmã daquela de *Il trovatore,* em que Manrico, prisioneiro, lança estrondosamente contra Leonor: *«Ma quest'infame l'amore venduto»* («Mas esta infame, o amor vendido»). Próxima também da dolente acusação que, em *La traviata,* Violetta parece fazer repetidas vezes à platéia com o seu *«Così alla misera che un dì è caduta... l'uomo implacabile con lei sarà»* («Assim, será o homem implacável com a infeliz que um dia caiu»).

Eram estes os momentos em que Verdi entrava diretamente no sangue das suas personagens, lhes conferia um caráter autobiográfico ao confiar-lhes perorações, por vezes hiperbólicas — não confundir com retóricas, pois são coisas muito diferentes —, que refletiam os autênticos valores morais em que acreditava. São momentos mágicos, até então desconhecidos na ópera do século XIX. Desconhecida era, com efeito, uma dor tão comovedora, indefesa e genuína como aquela que, à maneira do papel de tornassol, reage nas personagens de duas faces. É esse o caso de Rigoletto — e também o de Violetta, em que se entrechocam a cínica e céptica cortesã de alto coturno e a mulher apaixonada quase infantilmente, ou o da cigana Açucena, em cujo espírito a feroz vingança se mistura constantemente com os sentimentos de mãe, numa pavorosa e alucinante alternância.

Em volta de personagens como Rigoletto, Açucena e Violetta, que em vão tentaríamos definir com um só adjetivo, devido à complexidade do seu caráter e à sua riqueza psicológica, gira uma série de figuras esculpidas em baixo-relevo. São personagens que alguns traços musicais isolam das restantes, colocando-as no centro de um projector potente. Sparafucile, Germont, Alfredo, o conde de Luna, Manrico, o duque: um mostruário variado de humanidade povoa estas três óperas, que gozam de uma popularidade incrível, que lhes valeu serem designadas pelo coletivo um pouco caprichoso de «trilogia popular». As três foram compostas no breve lapso de dois anos (*Rigoletto* data de 1851 e *La traviata* e *Il trovatore* de 1853).

Num certo sentido, estas obras-primas estabelecem um limite rigoroso na produção de Verdi. Será que teria podido continuar por este caminho? Ter-lhe-ia sido possível conceber outra balada romântica tão noturna, tão mística, tão fabulosamente irreal como *Il trovatore?* Um drama burguês tão sintético e eficaz como *La traviata?* Criar, em suma, outras personagens, cuja personalidade e cujo drama interior atraíssem por inteiro todo o interesse do enredo, arrastando-o com a força de um verdadeiro remoinho emotivo? Seria tarefa difícil. Continuar pela mesma senda teria significado inevitavelmente repetir-se, criar uma fórmula, um tipo, um mostruário de personagens e situações animadas esporadicamente por esta ou por aquela melodia agradável e de boa feitura. Com estas três óperas, que coroaram a sua atividade juvenil, durante a qual produziu dezoito partituras, Verdi atingiu a sua primeira maturidade, o ponto em que quase todos os artistas se instalam comodamente, estabilizando o seu êxito com obras seguras, explorando todas as combinações possíveis a partir dos elementos que cimentaram a sua fama. Era o que faziam em Paris os seus contemporâneos Auber e Meyerbeer. Assim procederiam depois os veristas da escola italiana. Assim fizera substancialmente Donizetti e essa continuava a ser a conduta de uma plêiade de pequenos compositores que se limitavam a explorar uma fórmula alheia: a de Donizetti. «Se tivesse querido converter-me em comerciante, ninguém me teria impedido de escrever uma ópera um ano

E. Piccaglani. Milão-Polydor Internacional

Segunda cena do 3.º ato da ópera Simão Boccanegra, *de Verdi, segundo uma encenação do Scala, de Milão. Esta obra, tal como* Macbeth, *antes, e* D. Carlos, *depois, foi alvo de uma profunda revisão por parte de Verdi.*

depois de *La traviata,* com o que ganharia uma fortuna três vezes superior àquela que possuo.» Verdi foi sempre um homem de idéias claríssimas, tal como teve sempre perfeita consciência da posição exata em que se encontrava. Decidiu continuar a escrever, mas virando a página.

Ópera «de situações»

Com efeito, aceitar a composição de *Les vêpres siciliennes* («As Vésperas Sicilianas») para Paris implicava automaticamente comprometer-se a resolver novos problemas de instrumentação e de harmonia; implicava prestar a máxima atenção ao enquadramento ambiental onde as personagens se iriam inserir, não de uma forma anónima nem genericamente monumental como no *Nabuco,* mas definindo um contexto mais específico, que formasse parte integrante de tudo o que fosse contado no palco. Implicava também a submissão a todas as exigências habituais da ópera: cinco atos; dois bailados, dos quais o do 3.º ato tinha de ser especialmente complicado e faustoso; um cuidado extremo na encenação. «Eu creio na inspiração e vocês na execução. Uf! Escrever para a Ópera é um esforço capaz de estoirar um touro», queixar-se-ia uma vez Verdi. Mas suportou, sem dar mostras da menor perturbação, a famosa e romântica fuga da soprano Sofia Cruvelli, que os deixou especados, ao fugir com um tal barão Vigier, com quem passou longas semanas de amoroso esquecimento, para regressar depois como se nada tivesse acontecido. Verdi agüentou tudo isso, porque esse era o caminho que tinha traçado de antemão: renovar-se, abandonar o teatro «de personagens» para procurar um teatro «de situações», em que as figuras não fossem símbolos de uma única paixão, por mais intensa que fosse, mas sim caracteres complexos não sujeitos a um estereótipo e, precisamente por isso, mais difíceis de serem definidos.

Verdi precisou de quase um ano para ver terminada a trabalhosa partitura, mas, decorrido esse tempo, a sua bagagem artística fora enormemente enriquecida. Os primeiros quatro atos — no 5.º, esgotado, «escolheu a rua do meio», procurando um compromisso com a lógica e o seu inato senso comum — estão cheios de invenções musicais de alta execução, nem todas inspiradas e espontâneas, mas sempre magistralmente definidas. Verdi entrava de novo numa fase experimental, ampliando os seus próprios horizontes, afinando a sua linguagem e aperfeiçoando-a com o objetivo de a deixar em condições de exprimir sentimentos e situações cada vez mais complexos. Lembrando-se do quarteto de *Rigoletto* — exemplo supremo da síntese dramática da sua época, em que quatro personagens diferentes se destacam sobre um fundo impessoal, Verdi tentou desta vez obter uma situação análoga, em que outras quatro personagens surgissem como produto dramático de um ambiente social, histórico ou político bem determinado.

Assim, na primeira redação de *Simão Boccanegra,* datada de 1857, aparecem já em esboço os caracteres dos protagonistas nas suas linhas essenciais, mas quando, em 1881, Verdi recompôs esta «mesinha coxa», como sempre lhe chamara, a grande cena do Conselho tomou a grandiosidade de uma obra-prima sem paralelo. Nela, o melodrama verdiano fala de política, de ética e de projetos sociais com a mesma naturalidade e plenitude melódica revelada quando falava de amor. É um testemunho de que Verdi não se expressava em vão, ao escrever que «o artista tem de perscrutar o futuro, descobrir novos mundos no caos; e se vislumbrar uma *luzinha* no final da nova rota, não se deve assustar com a escuridão que o rodeia: continue a andar e, se alguma vez tropeçar e cair, que se levante de novo e siga em frente».

«Un ballo in maschera»

Depois de *Simão Boccanegra,* a carreira de Verdi ficou isenta de percalços. Cada nova ópera resumia as experiências anteriores, ampliava a linha da sua invenção artística e juntava sempre um as-

Salmer

O mais célebre retrato de Verdi é o realizado por G. Boldini, em 1886, por ocasião de uma estada do músico em Paris, onde se deslocara para ouvir o barítono Victor Maurel e para o convencer a, no ano seguinte, estrear Otelo.

Biblioteca da Ópera, Paris/Giancarlo Costa

Em cima, gravura que representa Verdi dirigindo a Aida *na Ópera de Paris. Esta era uma atividade que Verdi costumava delegar em outros músicos. Porém, acompanhou sempre com grande cuidado a montagem de todas as suas obras.*

pecto inovador. *Un ballo in maschera* («Um Baile de Máscaras») e *La forza del destino* («A Força do Destino») traduziam a definitiva capacidade para a criação de um ambiente: cínico, elegante e refinado, o primeiro; surpreendente recriação de um meio popular, o segundo. Em *Um Baile de Máscaras,* por meio de Ricardo e do seu «duplo», o jovem pajem Óscar, aparece — e é uma novidade — a nota frívola, borbulhante e levemente irônica, que espalha uma espécie de névoa iridiscente sobre uma série de situações cênicas que, depois de tantas incursões de Verdi pelos campos mais diversos, da ética ao heroísmo, do sobrenatural à política, compõem substancialmente um drama de amor. Os conjurados não são, neste caso, portadores de uma ideologia libertadora: são elementos para encher, semelhantes aos grupos alegres e despreocupados que assumem a posição de autênticos protagonistas ao longo do 1.º ato, durante o qual se vai revelando o retrato de Ricardo mediante um jogo contínuo de alternâncias entre o ambiente e a personagem central. Não há quebras nem frouxidões na evolução dramática: o devaneio estático inicial de Ricardo adquire cor com a fátua alegria de Óscar, com a festiva despreocupação dos cortesãos, até explodir no agitado e quase neurótico final. Surge, de novo, nesta ópera a cínica superioridade do aristocrata, cujo comportamento falsamente plebeu sublinha musicalmente até que ponto o seu uniforme de marinheiro não passa de um disfarce elegante; mas, com a entrada de Amélia e do seu pungente *«Consentimi o Signore»* («Permiti-me, oh Senhor») — uma das melodias mais puras, instintivas e comovedoras concebidas por Verdi —, o lânguido sonho sentimental do começo aviva-se, inflama-se com um reflexo mais intenso e sincero, destinado a explodir, no 2.º ato, no mais apaixonado, juvenil e ardente canto de amor que Verdi jamais escreveu. Depois, já no último quadro, todos se encontram de novo imersos no ambiente festivo da corte; mas, subitamente, percebe-se que já nada é como dantes. Uma inquietação estranha, uma misteriosa angústia serpenteia, sutil, em certos ritmos livres, em certas mazurcas rígidas e hieráticas. Os gorjeios de Óscar têm um certo ar forçado. A voz de Amélia soa como que alterada, antes de se abandonar numa última frase de amor, que tem por si só o poder de iluminar com um clarão de realidade uma cena alucinante e irreal; imediatamente a seguir um lamento fúnebre brota límpido e dolente daquele lívido carrilhão em que se convertera o minueto para, no último compasso, mostrar a sua autêntica e secreta vestimenta de dança macabra. Nunca se tinha oferecido nada de semelhante nos palcos italianos daquele século. Como tão-pouco, salvo em raras ocasiões, o palco se tinha visto invadido por uma multidão tão variada, tumultuosa e viva como a de *A Força do Destino,* que é a última e irresistível estampa popular do teatro italiano.

«A Força do Destino»

Quando criança, Verdi tinha ouvido muitas vezes, na estalagem do pai, um violoncelista errante que tocava velhas baladas, no meio de uma clientela ruidosa; ouviria as suas canções e histórias complicadas e sem tino, para as quais a sua imaginação infantil era evidentemente um campo fértil onde qualquer semente, mais cedo ou mais tarde, estava destinada a dar fruto. *A Força do Destino* evoca precisamente este mundo rural e antigo de Verdi traduzido em melodias que têm o poder e a sugestão próprios do canto popular. Um canto que era, ao mesmo tempo, uma exaltação dos valores éticos, simples e inquebrantáveis, da sociedade camponesa.

Infelizmente, este seu aspecto, que é o mais singular e atraente, não costuma merecer um tratamento adequado quando as suas obras são levadas à cena, já que quase sempre se destaca o aspecto folclórico e popularuncho das cenas de massas. E o popularuncho é uma coisa muito diferente do popular.

Sem dúvida, a sina reservada a *A Força do Destino* é a de ser apresentada sempre como uma espécie de festa rural, barulhenta e desregrada, em que as grandes cenas da taberna de Hornachuelos, do acampamento de Velletri e do claustro do 4.º ato são concebidas e realizadas como quadros típicos, o que as aproxima perigosamente da procissão de Páscoa da *Cavalleria rusticana,* embora a sua natureza difira profundamente de uma cena deste tipo. Quando a obra se estreou em S. Petersburgo, a primeira fila da música russa de vanguarda, o chamado Grupo dos Cinco, com Mussorgski à cabeça, assobiou-a impiedosamente, por a considerar um produto de uma arte «oficial» irremediavelmente envelhecida. Como alternativa, os músicos russos procuravam o ideal de uma música nacional que absorvesse e reelaborasse o grande património cultural constituído pelos cantos tradicionais da música popular do seu país. No entanto, é inegável que as duas grandes cenas de multidão de *A Força do Destino* enquadrar-se-iam muito bem na mussorgskiana *A Feira de Sorochinzi,* com o petulante Mestre Trabuco, a alegre vivandeira, a surpreendente e extraordinária melodia da lamentação dos jovens recrutas, o depreciativo ritmo que brota da afiada língua de Meliton. E, sobretudo, com uma personagem que demonstra a malignidade e a injustiça de tantas críticas anti-Verdi — a de Preciosilla. Figura versátil que, se cantasse de verdade como a partitura exige, com os seus *pianissimo, leggerissimo, brillantissimo,* etc., revelaria a riqueza simbólica de Verdi nos seus traços mais autênticos. Seria um símbolo da vida aventureira, genuína e em estado natural, tal como ela se apresenta à imaginação popular, e estabeleceria uma interessante oposição dialética com as restantes personagens, que constituem outros tantos símbolos da ingênua mas autêntica cultura aldeã da época: do vingador implacável ao herói com um passado que procura esquecer; do pai irrefletido à filha culpada que se encerra num convento para expiar os seus pecados; do sacerdote hierático, personificação de uma religiosidade majestosa e severa, até àquela afetuosa réplica musical do manzoniano pároco D. Albondio que é o irmão Meliton.

Giancarlo Costa

Cenografia realizada por Chaperon, em 1901, para a última cena de Aida, *obra que, apesar das suas grandes cenas de multidão é, na realidade, um drama intimista, em que canto e música se fundem com uma beleza embriagadora.*

«D. Carlos» ou o decadentismo

A nova concepção dramática de Verdi alcança a perfeição em *D. Carlos* e em *Aida.* Segundo esta, as personagens, além de dotadas de uma complexidade psicológica inusitada na ópera da época, movem-se sobre um fundo não menos vivo, do qual se destacam estabelecendo ou não entre si relações de contraste. A essa perfeição se chega em cada uma delas de maneira diferente mas complementar.

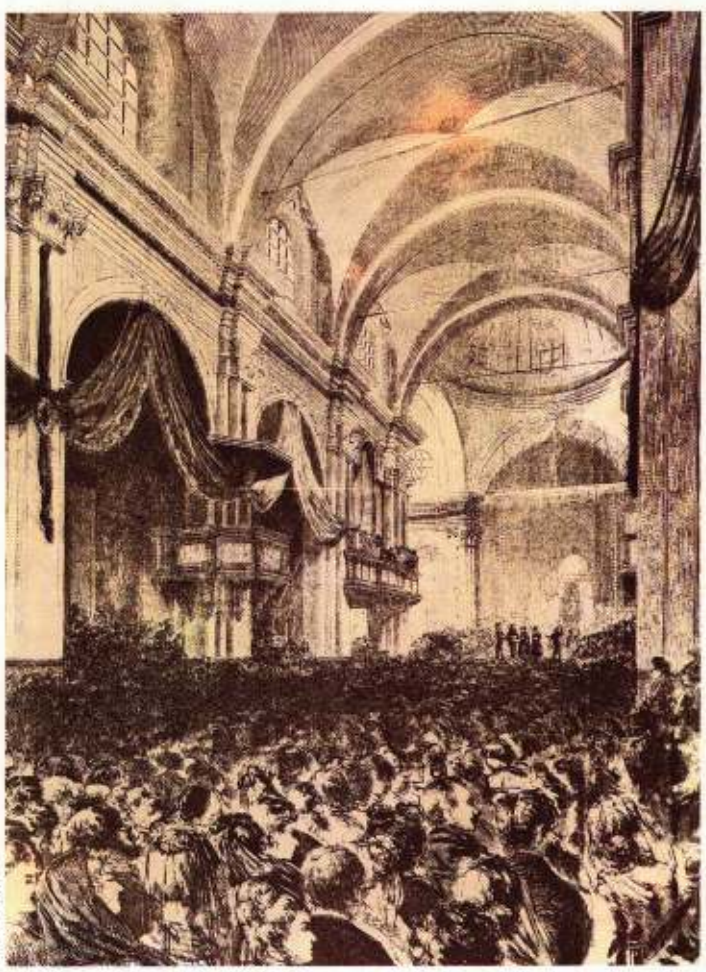
Em *D. Carlos,* os temas do amor e do poder entrelaçam-se num panorama histórico de impressionante precisão. Um amor que é consumida impossibilidade, juvenil impotência, senil renúncia, raivosa desforra; um poder gigantesco e absoluto, que tritura e anula qualquer afeto, erguendo-se no final como único e supremo vencedor, mas também com a lívida frieza de uma máscara fúnebre. A esta tragédia da incomunicabilidade, a estas paixões que nunca se exprimem a não ser de modo alusivo e tortuoso, este doloroso desmoronamento em que todas as personagens — com exceção dessa inexorável máquina de poder que é o Grande Inquisidor — se deixam submergir com uma espécie de volúpia, chama-se hoje decadentismo. Concepção artística que, naquela época, ainda não tinha aparecido como tendência consciente, mas cujos caracteres fundamentais eram já inteiramente evidentes em Verdi. Como observa Giannandrea Gavazzeni, o decadentismo «é, naturalmente, algo muito diferente da decadência» e significa uma disposição geral de ânimo, uma atenção a determinados valores de preciosa e torturada sutileza, que constituem uma surpreendente exceção no saudável panorama da arte verdiana. Perceber-se-ia, sem dúvida, muito melhor o caráter desta obra, se se decidisse empregar a língua em que foi escrita originalmente, o francês, mais rica em matizes do que o italiano, por sua vez mais sonoro e concreto. Embora, infelizmente, isso não aconteça, também se deveria adotar a norma de montar a ópera não só com os seus cinco atos originais — o ato de Fontainebleau é dramaticamente essencial, além de musicalmente belíssimo —, mas também com a restauração das partes que, por ocasião da estréia em Paris, foram suprimidas, não por meditada decisão de Verdi mas por motivos banais relacionados com a duração do espetáculo. Essas partes foram recentemente descobertas nos arquivos da Ópera de

Paris, graças às investigações de Andrew Porter e Ursula Günther. Parece francamente absurdo, hoje em dia, continuar a abrir a obra com a fanfarra dos caçadores e não com o lamento dos lenhadores, cuja melodia grava imediatamente no espírito aquela opressão fúnebre que, serpenteando sutil e dolorosa por toda a ópera, se estampa de modo inesquecível no solitário monólogo do rei Filipe. Tão absurdo como não incluir a gigantesca elegia sobre a morte do marquês de Posa, que constitui uma das mais elevadas meditações sobre a morte e sobre a grandeza humana jamais concebidas por Verdi. E tanto assim é que o compositor voltaria a utilizar a sua música na *Missa de Requiem*, quando parece fazer entoar toda a humanidade, no *Lacrimosa*, o próprio lamento fúnebre.

Giancarlo Costa

«Aida» ou o triunfo da imaginação

Em *Aida* oferece-se o verdadeiro triunfo da imaginação de Verdi, já que nela, como apontou Bruno Barelli, numa imagem feliz, parece recriar «todo o Oriente no interior de uma fruta tão própria do nosso país como a melancia». Mas é também uma dessas obras sobre as quais a grande popularidade derramou uma série de lugares-comuns e de discutíveis apreciações que poderiam ser resumidas nos conceitos de «exaltação do passional» e de «grandiosidade». Essas deformações são, provavelmente, o preço do seu pecado original que foi o de ser «ópera comemorativa» para a abertura do canal de Suez, o que evoca de imediato um fausto e uma espetacularidade em que tanta gente julga, no entanto, reconhecer o seu único motivo de mérito. Musicalmente, esta obra estabelece um milagroso equilíbrio entre duas concepções de ópera: a romântica da «grande ópera», tradição que já havia atingido o seu limite máximo de desmoronamento esteticizante no refinado exotismo de Massenet e de Delibes, e a verista, prestes a irromper na cena européia. Quando isto aconteceu, foi inevitável o lento mas tenaz processo de agregação de *Aida* àquela constelação de óperas


Giancarlo Costa

Arquivo Sólvet

À esquerda: ilustração de J. H. Ramberg para o drama de Schiller D. Carlos, *que inspirou a ópera do mesmo nome de Verdi, estreada em Paris em 1867, e, na sua segunda versão, em Milão, em 1884. Um dos momentos mais dramáticos desta brilhante ópera é a longa elegia que D. Carlos entoa quando da morte do seu amigo marquês de Posa. A música desta intensa meditação sobre a morte tornou a ser utilizada por Verdi no* Lacrimosa *da sua* Missa de Requiem *à memória de Manzoni (em cima, gravura da primeira audição, em São Marcos de Milão, 1874).*

Arquivo Ricordi

À esquerda: figurinos para as personagens de Otelo e Desdêmona para a estréia da ópera Otelo, *que se realizou no Scala, de Milão, em 5 de fevereiro de 1887. Em cima: cartaz que anunciava a primeira representação desta obra.*

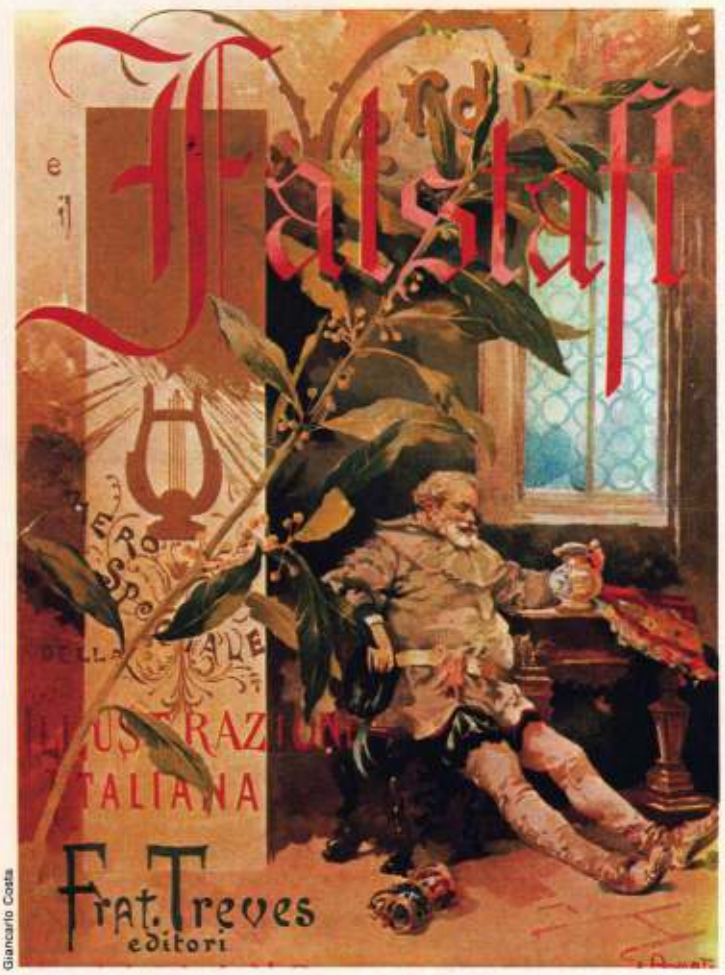
que, girando em torno da *Carmen*, que, sem ser verista, era considerada como tal, revolucionaram a maneira de conceber e realizar quase todo o melodrama. Isso gerou uma série de realizações que perpetram um verdadeiro insulto contra uma música que figura entre as mais refinadas e sutis da história da época.

Com efeito, deixando de lado a grandiosa cena em que o exército regressa em triunfo, o resto da ópera é confiado a timbres esfumados, a um jogo contínuo e fascinante de claros-escuros, de suaves penumbras, em que as personagens, estilizadas em elegantíssimos hieróglifos, se animam e palpitam com uma incrível frescura no canto.

Entretanto, a orquestra envolve-os em rajadas embriagadoras de perfumes sutis e aturdidores, num trêmulo sensual de luzes noturnas, no lânguido silêncio que acolhe as sinuosas confidências de duas mulheres apaixonadas, ou mesmo nas trevas de um subterrâneo sepulcral, onde o sussurrar melódico de Aida e as belas volutas do seu canto se aprofundam mais do que nunca numa secreta e conturbadora feminilidade. Esta cena deveria ser cantada a meia-voz, como «algo vaporoso», tal como o próprio Verdi a definiu; mas, na maior parte das vezes, vê-se transformada numa espécie de hino à morte, no estilo do retoricismo com que termina *André Chénier*.

Num certo sentido, *Aida* coroa e encerra a segunda fase de Verdi. Se, nela, as formas exteriores são as de uma ópera modernissima, que reflete à maravilha, embora superando-as largamente, as tendências exóticas e sensuais da música dos finais do século XIX, música essa que *Aida* fez precisamente desaparecer dos repertórios teatrais, a estrutura interna da obra continua sendo a de uma ópera de inspiração tradicional.

Museu do Scala, Milão/Giancarlo Costa



Giancarlo Costa

Em cima: postal que representa Verdi e os cantores que estrearam Otelo. *À direita: capa especial da* Ilustrazione Italiana *publicada por ocasião da estréia de* Falstaff, *em 1893, obra que será o adeus magistral e definitivo ao teatro de um Verdi já octogenário.*

As duas últimas óperas

Otelo e *Falstaff* representam algo totalmente diferente dentro da obra de Verdi. No seio de uma declamação melódica, elástica, fluida e contínua, a tonalidade musical tem a ductilidade e a variabilidade da palavra: a orquestra já não «acompanha» a linha vocal, mas integra-a, desenvolvendo outra paralela e complementar, num jogo constante de restituições tímbricas e harmônicas. Mas, claro está, nestas obras é também reconhecível a continuidade da música de Verdi. A partir de *Il trovatore*, certos arroubos imprevistos, certos furores melódicos que brotam, com arrebatamento, a meio de um recitativo, diziam mais coisas sobre a personagem do que tudo o que se poderia explicar numa ária inteira. Neste sentido, o ímpeto hiperbólico e doloroso de *«Ma quest'infame l'amor vendutto»* não difere muito da aguilhoante recordação de uma felicidade que, de repente, passou a ser algo remoto em *«È'il fazzoletto ch'io le diedi, pegno primo d'amore»* («É o lenço que lhe dei, primeira prenda de amor»). Só que, neste caso, é toda a ópera que é construída sobre breves, mas fulgurantes, inci-

Sobre o piano em que Verdi compôs Il trovatore *pode ver-se a partitura original do* Tantum ergo *e uma pequena escultura de Verdi. Na parede, retratos do compositor e da Strepponi.*

E. Lessing/Magnum/Zardoya

sos. Incisos que possuem toda a riqueza melódica que tinha *o Rigoletto,* mas também a explosiva mudança da alma humana que se debate nas vagas aparentemente sempre novas e insistentes das paixões, que são, no entanto, imutáveis e eternas porque nascem com o homem: o passional e violento amor de Otelo ou o saborosamente deleitoso de Falstaff; os ciúmes, negro torvelinho que tudo engole, ou a amarga e desenganada impotência, no monólogo de Ford; a sensualidade apaixonada de tantos e tantos enamorados verdianos que vivem de novo, sorridentes e juvenis, nos folguedos eróticos — cuidado em não os converter em carantonhas afetadas — de Fenton e Nannetta. Nestas obras, Verdi está mais vivo do que nunca. Proclama que já está fora deste mundo, que é um pobre velho que «volta ao antigo para que isso seja um progresso», em música como em tantas outras coisas. Mas mente descaradamente: a sua arte, pelo contrário, olha mais do que nunca para a frente e o seu espírito é, também, mais do que nunca, intransigente e concreto. Aí está a força da sua *Missa de Requiem,* cantada por uma humanidade que não consegue aceitar que a morte seja a hora suprema, o inevitável final que se teve sempre presente no decurso da vida. A humanidade de Verdi, concreta e profundamente campesina, vê o valor supremo do homem precisamente na vida, vida que é concebida — e isto é algo que se afirma de uma maneira categórica e inquebrantável — como um fator exclusivamente positivo. ■

Catálogo de obras

ÓPERA

Oberto, conde di San Bonifacio (A. Piazza, 1839) ● *Un giorno di regno, o Il finto Stanislao* (F. Romani, 1840) ● *Nabucodonosor, o Nabucco* (T. Solera, 1842) ● *I lombardi alla prima crociata* (T. Solera, 1843) ● *Ernani* (F.M. Piave, 1844) ● *I due Foscari* (F. M. Piare, 1844) ● *Giovanna d'Arco* (T. Solera, 1845) ● *Alzira* (S. Cammarano, 1845) ● *Attila* (T. Solera, 1846) ● *Macbeth* (F. M. Piave, 1847, rev. 1865) ● *I masnadieri* (A. Maffei, 1847) ● *Jérusalem* (A. Royer e G. Väez, 1847) ● *Il corsaro* (F. M. Piave, 1848) ● *La battaglia di Legnano* (S. Cammarano, 1849) ● *Luisa Miller* (S. Cammarano, 1849) ● *Stiffelio* (F. M. Piave, 1850) ● *Rigoletto* (F. M. Piave, 1851) ● *Il trovatore* (S. Cammarano, 1853) ● *La traviata* (F. M. Piave, 1853) ● *Les vêpres siciliennes* (E. Scribe e C. Duveyrier, 1855) ● *Simon Boccanegra* (F. M. Piave, 1857, rev. 1881) ● *Aroldo* (F. M. Piave, 1857) ● *Un ballo in maschera* (A. Somma, 1859) ● *La forza del destino* (F. M. Piave, 1862, rev. 1869) ● *Don Carlo* (J. Méry e C. Du Locle, 1867, rev. 1884) ● *Aida* (A. Ghislanzoni, 1871) ● *Otello* (A. Boito, 1887) ● *Falstaff* (A. Boito, 1893).

OBRA CORAL

Inno popolare (Suona la tromba), solistas e piano (G. Mameli, 1848) ● *Inno delle nazioni,* solistas, coro a cinco vozes e orquestra (A. Boito, 1862) ● *Messa da Requiem,* solistas, coro misto e orquestra (1874) ● Quatro peças sacras: *Ave Maria,* harmonizada para quatro vozes mistas (1898); *Laudi alla Vergine Maria,* solistas (Dante, c. 1890); *Te Deum,* solistas e orquestra (1898); *Stabat Mater,* solistas e orquestra (1898).

Obras de canto e piano

Seis romanças (1838): *Non t'accostare all'urna* (J. Vittorelli), *More, Elisa lo stanco poeta* (T. Bianchi), *In solitaria stanza* (J. Vittorelli), *Nell'orror di notte escura* (C. Angiolini), *Perduta ho la pace* (Goethe, trad. L. Balestra), *Deh, pietoso, oh Addolorata* (Goethe, trad. Balestra) ● *Notturno, guarda che bianca luna,* solistas, flauta e piano (J. Vittorelli, 1839) ● *L'esule* (T. Solera, 1839) ● *La seduzione* (L. Balestra, 1839) ● *Chi i bei di m'adduce ancora* (Goethe, trad. L. Balestra, 1842) ● Seis romanças (1845): *Il tramonto* (Maffei), *La zingara* (S. M. Maggioni), *Ad una stella* (Maffei), *Lo spazzacamino* (F. Romani), *Il mistero* (F. Romani), *Brindisi* (Maffei) ● *Il poveretto* (Maggioni, 1847) ● *L'abandonnée* (M. L. Escudier, 1849) ● *Barcarola* (F. M. Piave, 1850) ● *La preghiera del poeta* (N. Sole, 1858) ● *Il brigidino* (F. dall'Ongaro, 1863) ● *Stornello* (anônimo, 1869) ● *Pietà, signor* (A. Boito, 1894).

OBRA INSTRUMENTAL

Romanza senza parole (piano, 1865) ● *Quartetto* em mi menor, 2 violinos, violeta, violoncelo (1873).

Capítulo 9

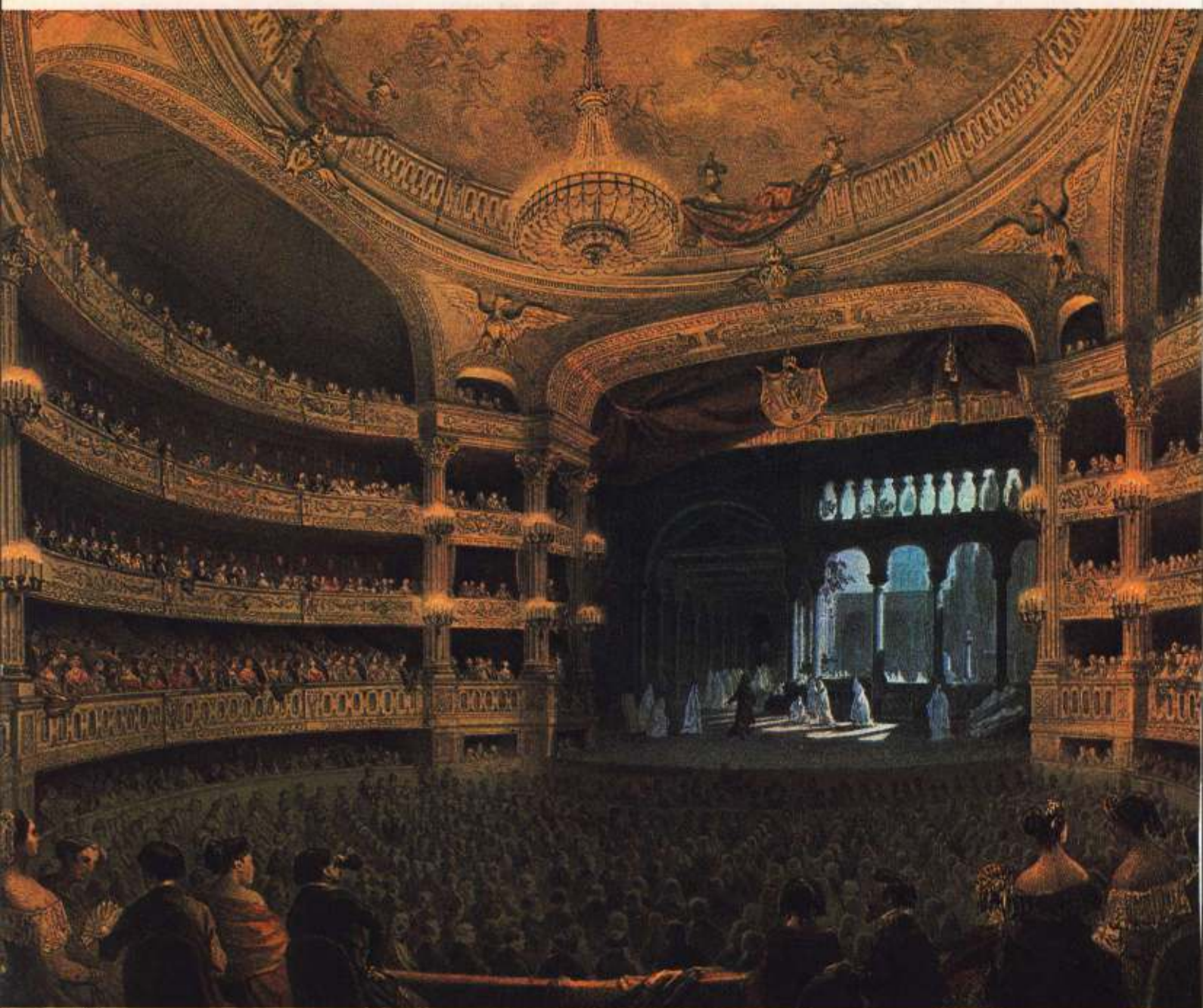
A música teatral francesa do século XIX

Talvez ninguém como Balzac em *La comédie humaine* tivesse sabido refletir de uma maneira tão real a vulgaridade burguesa e o clima materialista — já distante a agitação do romantismo — da França do século XIX e mais concretamente do período compreendido entre o regresso da dinastia dos Bourbons e os anos 70. Musicalmente, é difícil encontrar outra época em que a sociedade francesa se tenha conformado com uma produção tão medíocre e frívola, perdida a ambição artística dos salões aristocráticos em benefício da ostentação virtuosística — instrumental e vocal — e de desejos estéticos que não iam além da romança amável e afetada. Contudo, a história do teatro lírico francês registra compositores cuja inspiração se elevou acima da produção média da época até um nível artístico que nos obriga a focar a sua categoria isoladamente. Bizet e Berlioz estão, sem dúvida, a uma considerável distância, como personalidades criadoras, de Meyerbeer, Gounod, Saint-Saëns ou Massenet, que têm menos significado.

Meyerbeer ou o desejo de produzir efeito

Embora tenha nascido em Berlim, em 5 de setembro de 1791, Giacomo Meyerbeer é, para todos os efeitos, um

Litografia da Ópera de Paris, que representa uma cena de Robert le Diable, *de Giacomo Meyerbeer, autor dotado de grande intuição e recursos musicais, que chegou a desfrutar de grande celebridade na sua época.*



Bulloz

compositor ligado às crônicas da ópera francesa. Dotado de uma grande capacidade de amalgamar nas suas criações as fórmulas que distinguiam outros compositores, Meyerbeer fez sua uma maneira de escrever ópera que mistura, sem os chegar a fundir, os estilos mais variados numa mesma partitura. Ainda que seja certo que, em alguns momentos das suas obras, tenha conseguido quadros dramáticos de uma notável força emocional, isso não deve bastar para que supervalorizemos o interesse da sua produção. Foi um músico conhecedor a quem faltou vigor criativo, apesar da sua personalidade não ser de modo algum débil. Instalado em Paris desde 1827, Meyerbeer obteve o seu primeiro grande êxito na capital francesa com *Robert le Diable* (1831), protótipo da *grande ópera*, forma dramática em que foi tão prolífero e com a qual alcançou uma enorme popularidade. Primeiro, o público de Paris e, depois, o de toda a Europa, aclamou Meyerbeer na estréia de *Les huguenots* (1836), obra que revela uma técnica mais perfeita mas cai igualmente na grandiloqüência, pela sua estética retoricista que tende para uma teatralidade destinada a produzir efeito junto do público. A colossalidade é o caráter dominante dos cinco atos desta ópera, que contém, por outro lado, o que de melhor escreveu o seu autor: o dueto de Raul e Valentina, um dos momentos que deram origem à ilusão do valor absoluto da sua produção. A pomposidade, a capacidade de exagerar musicalmente o drama e o desejo de produzir efeito no plano instrumental continuaram a distinguir as óperas posteriores: *Le prophète* (1849), *L'Étoile du Nord* (1854), *Dinorah ou Le pardon de Ploërmel* (1859) e *L'Africaine*, esta última estreada em 1865, depois da morte do autor, ocorrida em 2 de maio de 1864. Embora nessa ópera não lhe tenha faltado engenho para manifestar, nas cenas de maior ou menor veracidade histórica, não poucas fantasias orquestrais, a concepção musical revela-se oca, sem consistência para resistir à passagem do tempo.

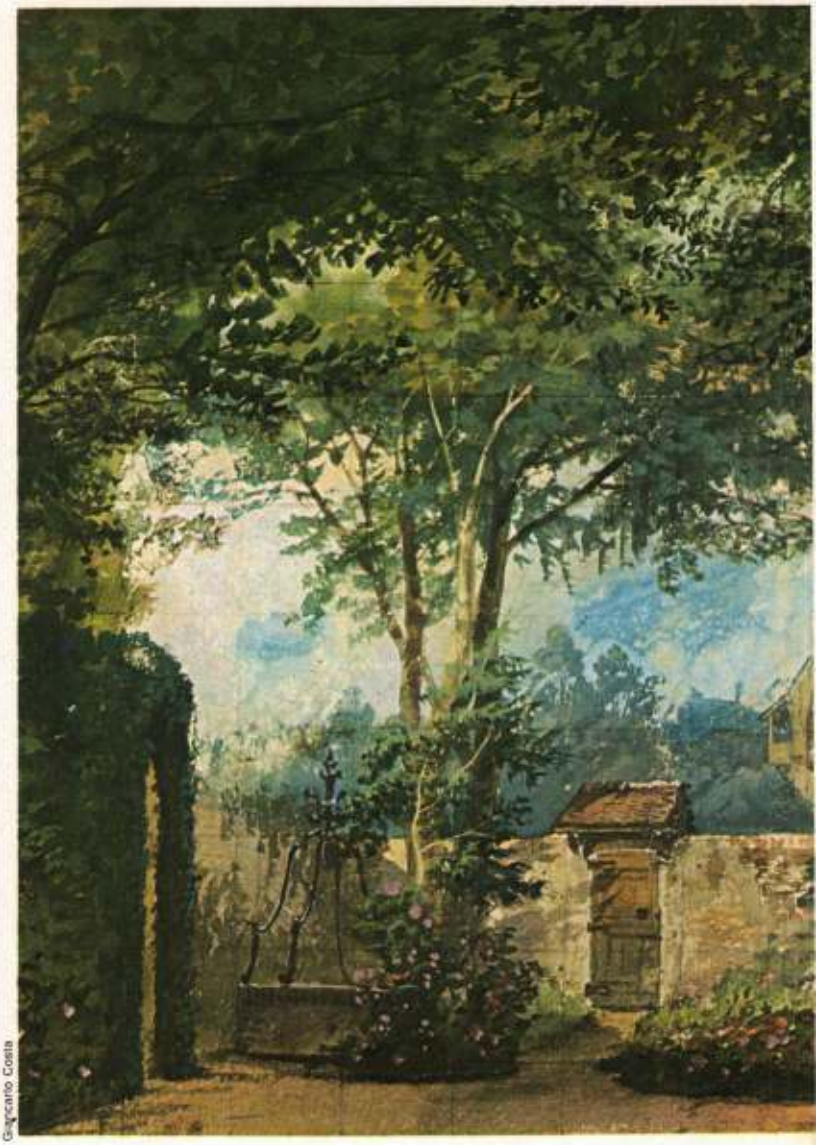
A discreta elegância de Gounod

De características muito diferentes, a obra de Charles François Gounod, músico que nasceu em Paris, em 17 de junho de 1818, e morreu em 1893, significou a implantação de uma espécie operística francesa que fica entre o dramático e o ligeiro, um *démi-caractère* que não aprofundou o mais sério do melodrama nem acentuou o seu aspecto leve até ao claramente cômico, conferindo-lhe, pelo contrário, um tom de discreta elegância e uma cor nunca demasiado calorosa. A sua produção inclui basicamente as óperas *Sapho* (1851), *La nonne sanglante* (1854), *Le médecin malgré lui* (1858), *Faust* (1859), *Philémon et Baucis* (1860), *La Colombe* (1860), *La reine de Saba* (1862), *Mireille* (1863), *Roméo et Juliette* (1867), *Cinq-Mars* (1877), *Polyeucte* (1878), *Le tribut de Zamora* (1881) e numerosas obras religiosas. Porém, só dois destes títulos, *Romeu e Julieta* e *Fausto*, continuam hoje a ser interpretados regularmente, embora o primeiro em menor medida, provavelmente devido à superficialidade de uma música que está muito longe de refletir o drama dos amantes de Verona, ainda que não careça dessa distinção que foi a marca pessoal de Gounod e possua até um notável sentido teatral numa ou noutra parte como é o caso do dueto dos protagonistas. A correção da construção torna-se mais evidente em *Fausto*. Nesta obra, Gounod manifesta-se mais delicadamente sensual, mais afetuoso, graças a linhas melódicas doces mas nunca lamechas, profundamente lírico, com uma contida paixão, e bem assim um excelente artesão na construção cênica. Também em *Fausto*, o dueto dos amantes é uma das suas melhores páginas, repassada pela ternura e a pureza que acreditam um compositor.

Saint-Saëns: «Sansão e Dalila»

Autor de doze obras teatrais, Charles Camille Saint-Saëns (que nasceu em Paris, em 1835, e faleceu em Argel, em 1921) só é recordado hoje, neste gênero musical, como o autor de *Sansão e Dalila*. Já no seu tempo teve de esperar muitos anos para que alguma das suas obras fosse levada à cena e alcançasse um certo reconhecimento público.

Os primeiros esboços de *Sansão e Dalila* foram iniciados em 1868, sobre um libreto de Lemaire, mas tiveram de passar nove anos para que a ópera fosse estreada em Weimar. A sua estréia em França foi ainda mais tardia: a ópera só em 1892 teve a sua primeira representação triunfal na Ópera de Paris. Peça que se situa entre o oratório e a ópera, tem uma pobre consis-



Giancarlo Costa

À direita: fotografia de Charles Gounod, músico que alcançou uma grande popularidade e influenciou as novas gerações de compositores. Figura principal da música francesa do segundo terço do século XIX, estudou no Conservatório de Paris e foi aluno de Halévy, Le Sueur e Zimmermann, mais tarde professores de Georges Bizet. Ganhou o Grande Prêmio de Roma em 1839. Viajou por Roma, Viena e Berlim. Quando da guerra franco-prussiana (1870-1871), foi para Londres, onde fundou e dirigiu a Sociedade Coral do Royal Albert Hall, em 1871.

Giancarlo Costa

Embaixo: cenografia para a ópera Fausto, *de Gounod, inspirada na obra homônima de Goethe sobre o mito da eterna juventude. Estreada em 19 de março de 1859, no Teatro Lírico de Paris, alcançou um grande êxito junto do público.*

tência dramática e uma deficiente estrutura teatral, mas a sua música tem personalidade e chega a alcançar momentos relevantes, como a apaixonada cena do moinho ou a profunda sensualidade e o convincente ar de perfídia feminina de que Saint-Saëns rodeia as intervenções de Dalila.

Outras criações de Saint-Saëns com música notável são *Étienne Marcel* (1879), que inaugurou uma série de obras do autor com tema histórico, *Henrique VIII* (1883) e *Proserpina* (1887).

O sensualismo de Massenet

Poucos compositores gauleses foram tão sensuais e delicadamente franceses como Jules Massenet, nascido em Montaud, em 1842, e falecido em Paris, em de 1912. Voluptuosa e refinada, tocada por uma graça feminina, a sua música roça as fronteiras da leveza e tem um fascínio que começa a pressentir-se em *Le roi de Lahore* (1877) e em *Hérodiade* (1881), os seus primeiros êxitos significativos, mas que alcançou a expressão máxima na sua obra-prima, *Manon* (1884), a que se seguiram *Werther* (1892), *Thaïs* (1894), *Cendrillon* («A Gata Borralheira») (1899), *Le jongleur de Notre-Dame* (1902) e *Don Quichotte* («D. Quixote») (1910), títulos representativos da produção operística deste compositor, que se exprimiu por meio de uma produção delicada, sedosa e elegante, dotada de um colorido instrumental pessoal que torna irresistivelmente sedutora. Mais do que qualquer outra ópera sua, *Manon* possui todas as virtudes e todos os defeitos de Massenet; a sua música é mais patética do que dramática, sem deixar nunca os tons suaves, característica que define também o lirismo mais acusadamente romântico e idílico de *Werther*. O aspecto dramático é o que tem de mais fraco o argumento de *Thaïs*, mas a sua partitura revela uma inventiva melódica notável, cujas melho-

res inspirações se repartem entre um misticismo superficial e um sensualismo não menos decorativo. A *Gata Borralheira* e *D. Quixote*, obras de tom amável, não são mais do que resultados corretos da concepção sempre válida que do teatro musical tinha Massenet, melhor ou pior o grande representante da ópera francesa.

Ambroise Thomas

Charles Louis Ambroise Thomas, nascido em Metz, em 5 de agosto de 1811, e falecido em Paris, em 12 de fevereiro de 1896, compôs vinte e três óperas de diferentes características, quase todas caídas hoje no esquecimento, por sofrerem de falta de personalidade na escrita, demasiado afim da maneira dos seus antecessores e com tendência evidente para a imitação do estilo italiano. *Mignon* (1866), o seu melhor trabalho, é representada, de vez em quando, devido às oportunidades de brilho virtuosístico que dá à protagonista. *Hamlet* (1868), que inicialmente constituiu um êxito notável, envelheceu também irremediavelmente.

Offenbach, compositor do Segundo Império

Embora tivesse nascido em Colônia, em 1819, Jacques Offenbach deve ser incluído em todas as relações de músicos franceses e não só porque a sua carreira se desenvolveu no seu país adotivo, a França, mas também porque foi, por antonomásia, o compositor do Segundo Império. A música das suas operetas, e até da sua ópera *Les contes d'Hoffmann*, reflete a frivolidade, a despreocupação e o relaxamento de costumes que caracterizaram a Paris da sua época. Mas, se bem que seja verdade que Offenbach não pretendeu fazer outra coisa senão divertir, a análise das suas obras mostra uma rara habilidade e uma notável capacidade inventiva. Falecido em Paris, em 1880, o grande triunfo póstumo de *Les contes d'Hoffmann*, considerado o seu trabalho mais sério, não aumentou em nada a celebridade de que gozara em vida e de que nenhum outro músico usufruiu no campo da opereta. A este gênero dedicou noventa e cinco obras, entre as quais se devem salientar, pelo fato de ainda continuarem a figurar nos cartazes, *Orphée aux enfers* (1858), *La belle Hélène* (1864), *La vie parisienne* (1866), *La Grande-Duchesse de Gerolstein* (1867) e *La Périchole* (1868).

Outros compositores

A música teatral francesa do século XIX teve muitos outros cultores que alcançaram maior ou menor renome. Podemos citar Léo Delibes (1836-1891), aplaudido

Colette Masson

À esquerda: cena da ópera Mignon, *de Ambroise Thomas. Estreada na Ópera Cômica de Paris, em 17 de novembro de 1866, é a única obra deste autor que ainda figura no repertório atual de alguns teatros de ópera.* Mignon *é um drama lírico cuja ação se desenrola na Alemanha e na Itália. Nela, conta-se a história do desaparecimento de um nobre e de sua filha, que vivem entre ciganos com nomes falsos.*

especialmente pela exótica ópera *Lakmé* (1883) e o bailado *Coppélia* (1870), duas partituras que demonstram um bom trabalho, embora a primeira tenha declinado primeiro do que a segunda em conseqüência de um exotismo fictício, de autêntico cartão-pintado, pelo que atualmente só é reposta para que os sopranos líricos com habilidades virtuosísticas possam brilhar. Devem também mencionar-se Edouard Lalo (1823-1892), conhecido sobretudo pelo seu *Le roi d'Ys* (1888), Louis Rey, chamado Ernest Reyer (1823-1909), autor, entre outras obras, da ópera *Salammbô* (1890); François Bazin (1816-1878), que alcançou certo êxito com a partitura de *Maître Pathelin* (1856); Victor

Arquivo Salvat

À direita: gravura em que se pode ver representada uma cena do 4.º ato da ópera Manon, *de Massenet. A sua primeira representação realizou-se em Paris, na Ópera Cômica, em 19 de janeiro de 1884. A crítica foi-lhe muito pouco favorável, embora, mais tarde, a ópera se tenha convertido na obra mais famosa de Massenet. Nela se misturam diversos gêneros, do cômico ao melodramático e do lírico ao trágico.* Manon *representa o ponto mais alto do romantismo musical francês.*

Snark International

Snark International

Em cima: gravura com o retrato de Ambroise Thomas, excelente professor, e autor, entre outras, das óperas Mignon, Le caïd, Hamlet *e* Françoise de Rimini.

Em cima: cartaz que anunciava a ópera fantástica Les contes d'Hoffmann, *de Jacques Offenbach, estreada em Paris, em 10 de fevereiro de 1881, em honra de Hoffmann.*

Massé (1822-1884), autor de *Paul et Virginie* (1872); Ernest Guiraud (1837-1892); Ernest Chausson (1855-1899), mais conhecido pela sua música instrumental — ligada à escola de César Franck, mas que obteve um êxito notável com o drama lírico *Le roi Arthus*, estreado em Bruxelas em 1903; Louis Lacombe (1818-1884); Arthur Coquard (1846-1910), e Louis Aimé Maillat (1817-1871).

Entre os compositores franceses que estrearam óperas no século XIX, mas que permaneceram ligados aos modelos do século anterior, há que apontar François Adrien Boïeldieu (1775-1834), cujo título mais significativo é *La dame blanche* (1825); Nicolas Isouard (1775-1818); Louis Joseph Hérold (1791-1833), aplaudido pela sua popular *Zampa* (1831); Adolphe Adam (1803-1856), que, além do bailado *Giselle* (1841) — a sua composição mais interpretada — tornou popular a ópera *Si j'étais roi* (1852). Especial referência merecem Daniel Auber (1782-1871), compositor muito prolífico,

conhecido pelo seu *Fra Diavolo* (1830) e por *La muette de Portici* (1828); a sua música não pretende nunca ser transcendente: é graciosa, ligeira nos seus movimentos de valsa e de polca, que na partitura de *Fra Diavolo* adquirem a mais leve distinção e um tom jovial. *La muette de Portici* apresenta a originalidade de ser uma ópera-bailado, em que a personagem central é um mimo. Devemos também não esquecer Étienne Nicolas Méhul (1763-1817); Jean-François Le Sueur (1760-1837); François Joseph Gossec (1734-1829), e, acima de todos, Jacques Fromental Halévy (1799-1862), cuja melhor ópera é, sem dúvida, *La juive*, estreada em 1835 e ainda atualmente representada. ■

Perfil biográfico

Capítulo 10

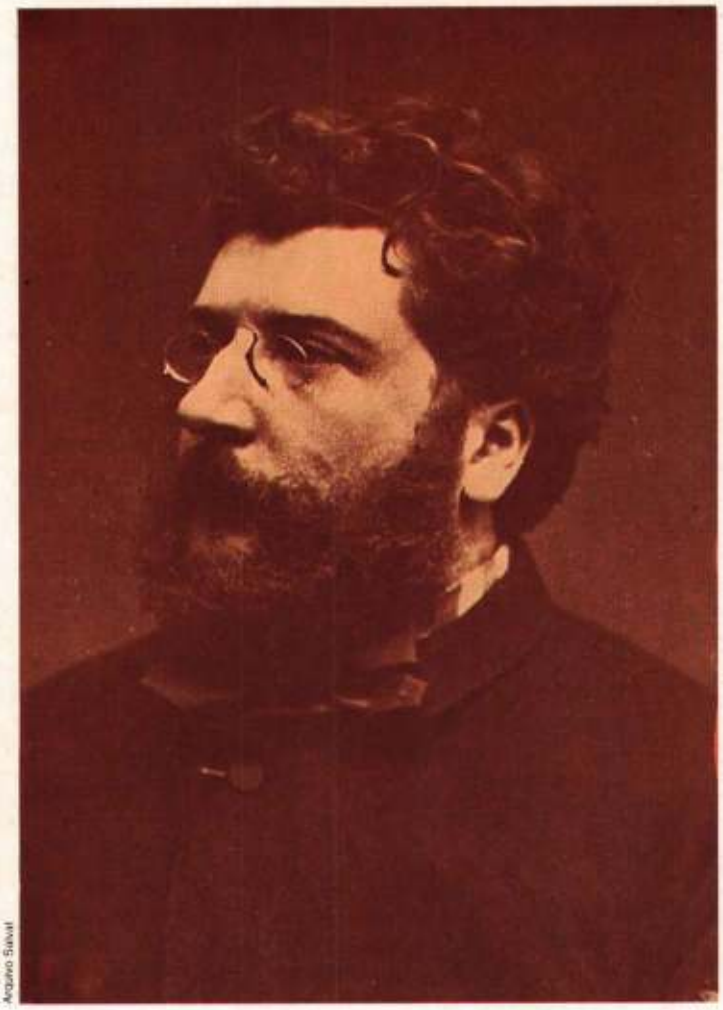
Bizet, uma vida curta e fecunda

Georges Bizet nasceu no número 16 da rue de la Tour d'Auvergne, em Paris, em 25 de outubro de 1838. Era filho de Adolphe Armand Bizet, professor de canto, e de Aimée Marie Louise Léopoldine Joséphine Delsarte, pianista de talento, que procedia de uma família de músicos notáveis. A abundância de nomes da mãe deve ter influído na também copiosa lista dos que foram outorgados ao recém-nascido no registro civil: Alexandre César Léopold, sem que, entre eles, figurasse o de Georges, com que foi batizado.

Músico precoce

O fato de ter nascido no seio de uma família de músicos determinou a orientação precoce de Bizet para a música, cujos princípios começou a aprender com sua mãe, aos 4 anos. Crônicas da época contam que o pequeno Bizet tinha, além disso, o costume de ouvir atrás das portas as lições que seu pai dava aos futuros cantores e que, um dia, aos 8 anos, foi convidado pelo progenitor a solfejar à primeira vista um trecho musical. Assombrado, o pai comprovou que Georges cantava de memória. Provavelmente, foi a primeira prova de que possuía uma memória musical prodigiosa, motivo de orgulho do compositor nos anos posteriores, mas também, possivelmente, fator que atuou em detrimento da sua produção musical, pois, segundo dizia o próprio compositor, tinha na memória uma ópera completamente terminada que, infelizmente, levou consigo para a sepultura, porque nunca se preocupou em escrevê-la. Talvez tenham sido os mesmos motivos que o induziram a deixar inacabadas muitas páginas e a rasgar várias outras. Tendo em vista os dotes excepcionais para a música demonstrados por Georges, seu pai decidiu encaminhá-lo para a composição e ele próprio começou a ensinar-lhe a técnica do piano e os rudimentos da harmonia. Aos 9 anos, depois de um período em que Bizet parecia mais interessado na literatura do que na música, havia aprendido tudo o que os pais lhe podiam ensinar. Pensou-se, logicamente, em mandá-lo para o Conservatório, mas o ingresso não seria fácil. O pequeno músico não tinha a idade mínima exigida para ser admitido na douta casa e só a influência de um membro do Comité de Estudos do Conservatório poderia solucionar o problema. Meinfred foi o escolhido por Adolphe Bizet para comprovar a precocidade musical de Georges, que não só respondeu corretamente às perguntas do professor como decifrou os acordes que, por sugestão do pai de Bizet, aquele tocou no piano. Georges foi aceito e inscrito nas aulas de piano de Antoine François Marmontel, que deixou escrito

Embaixo: desenho que Henri Rousseau fez de Jacques Halévy, aluno de Luigi Cherubini e professor de Georges Bizet. Halévy escreveu a ópera La juive *(«A Judia»), considerada a sua obra-prima, estreada em 25 de fevereiro de 1835. Na sua terceira representação, a Ópera de Paris apresentou uma encenação sem precedentes. De outra obra sua* — La Val d'Andorre — *disse Hector Berlioz, no* Journal des Débats: *«É um dos êxitos mais generosos, espontâneos e sentidos a que tenho assistido.»*



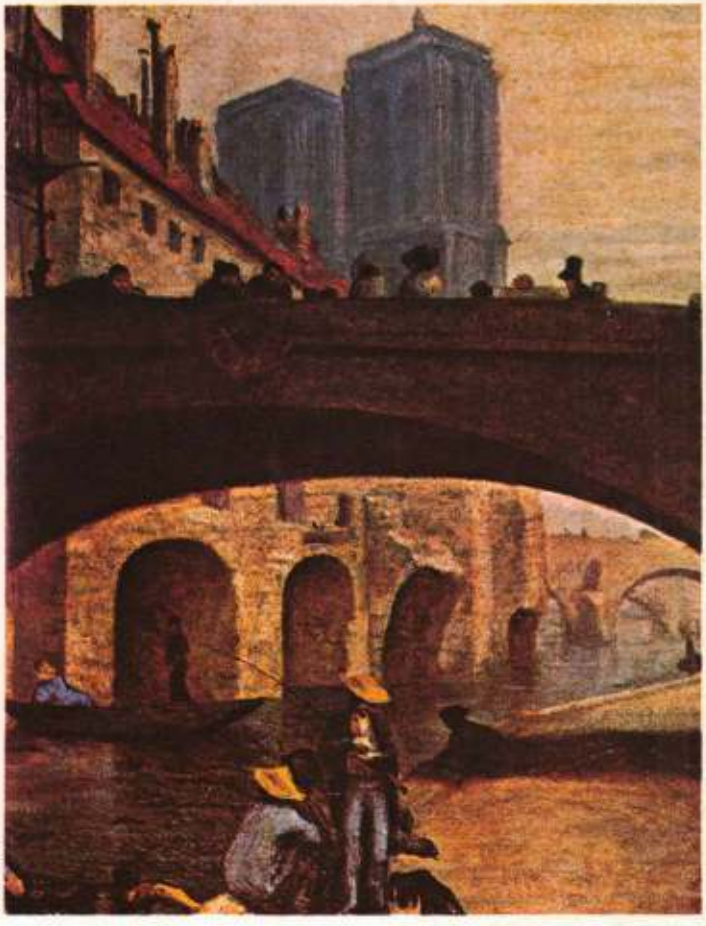
À esquerda: fotografia de Georges Bizet tirada em 1875, com 36 anos, pouco antes da sua morte. Nesse mesmo ano, foi nomeado cavaleiro da Legião de Honra francesa e estreou a sua ópera mais célebre: Carmen.

A vida de Bizet decorreu basicamente em Paris e nos arredores, com exceção de curtas estadas na Itália. Embaixo: quadro de Honoré Daumier (1808-1879), que representa uma vista do Hôtel-Dieu de Paris, cerca de 1830.

um rápido retrado de Bizet nas seguintes palavras: «Um rapaz corado e louro, com uma cara redonda mas esperta, com uma expressão franca e enérgica, não isenta de um certo tom irônico, como se pode observar pela sua fotografia. Era declaradamente míope e usava óculos. A sua característica mais notável era, no entanto, um cabelo louro, abundante e crespo, a que juntou, posteriormente, uma espessa barba.»

A influência de Gounod

Seis meses depois de ter ingressado no Conservatório, Bizet obteve o primeiro prêmio de solfejo e foi tal o interesse que despertou no velho mestre, que passou a ser aluno de Pierre Joseph Guillaume Zimmermann nas disciplinas de contraponto e fuga, apesar de o velho professor, outrora aluno de Cherubini, já ter deixado a sua cátedra. Quando estava doente era substituído por Charles Gounod, que em breve dispensou profundo apreço pelo jovem músico, até que chegaram a ser grandes amigos. A personalidade do autor de *Fausto* exerceu uma notável influência sobre o estilo de Bizet, cuja sinfonia em dó maior, escrita aos 17 anos, foi feita nos moldes da primeira sinfonia de Gounod. Na aula de piano de Marmontel, Bizet obteve o segundo prêmio em 1851 e, um ano depois, conseguiu o primeiro, conjuntamente com outro aluno. Eram as primeiras manifestações brilhantes de um talento pianístico que assombrou não só os professores mas também compositores e pianistas tão prestigiosos como Berlioz e



Liszt. Bizet foi, efetivamente, um dos maiores pianistas da sua época, do qual se disse que possuía delicadeza e flexibilidade de pulso, traços que caracterizaram sempre as suas brilhantes interpretações. Da classe de Marmontel passou para a de François Benoist, com quem estudou órgão, obtendo o segundo prêmio em 1854 e o primeiro — também na disciplina de fuga — no ano seguinte.

Na órbita de Halévy

O professor Zimmermann morreu em 1853 e, pouco depois, Bizet foi transferido para as classes de composição de Jacques Halévy, figura importante da música francesa e muito influente na vida e na obra de Georges Bizet, que, mais tarde, casaria com sua filha e se sentiria atraído pela inquietação cultural do sogro. As maneiras musicais de Halévy não deixaram marcas na música de Bizet, como aconteceu com o estilo de Gounod, mas é evidente que as composições que escreveu enquanto estudante estão levemente marcadas pelos ensinamentos do autor de *La juive*. Os manuscritos que se conservam na Biblioteca Nacional de Paris permitem comprovar esta afirmação e dão uma imagem muito clara da desenvoltura de Bizet no exercício da composição, quando não passava ainda de uma criança.

Compôs as primeiras canções para voz feminina em 1850, isto é, quando tinha apenas 12 anos, e a *Grande valse de concert* e o *Premier nocturne*, em 1854; seguiram-se-lhes uma abertura para orquestra e a já referida sinfonia em dó maior — escrita em 1855, em menos de um mês, o que nos dá uma idéia da rapidez com que o jovem Bizet compunha —, admirável pela fluidez, qualidade e beleza das idéias musicais, nunca prejudicadas pela sua celeridade de escrita. Vem a propósito assinalar igualmente neste período a composição de partes para voz que parece terem sido pensadas para uma ópera que não foi concluída.

Em 1855, Halévy recomendou Bizet como pianista para a Ópera Comique e o propôs para concorrer ao Prêmio de Roma, a máxima recompensa que a França dava aos seus jovens artistas de méritos invulgares. Todavia, talvez aconselhado por Gounod, Bizet não quis apresentar-se a concurso até 1856. A composição obrigatória para participar no concurso era uma cantata em que tinha necessariamente de haver uma fuga e um coro com acompanhamento de piano. O texto proposto nesse ano inspirava-se em temas bíblicos relativos ao rei David, para o qual Bizet escreveu uma música que mereceu o segundo prêmio. Isto não lhe dava direito a ir estudar em Roma — era nisso que consistia o primeiro prêmio —, mas implicava a entrada gratuita em todos os teatros líricos de Paris. Esqueceu o compositor todas as fugas e cantatas para se concentrar na redação daquela que seria a sua primeira obra para o teatro. Trata-se de *Le Docteur Miracle*, uma opereta com libreto de Léon Battu e Ludovic Halévy, com a qual Bizet participou num concurso patrocinado por Offenbach, autor das obras em que melhor se via refletido o ambiente mundano do Segundo Império. Mil e duzentos francos era o prêmio oferecido pelo famoso compositor com o propósito de devolver à *ópera comique* a sua vivacidade e graça francesas originais. O júri, formado por Auber, Halévy, Scribe e Gounod, concedeu o prêmio *ex aequo* a Georges Bizet e a Charles Lecocq, companheiros de turma no Conservatório.

O reconhecimento público

O Prêmio de Roma convocado para 1857 propôs dois primeiros prêmios, respectivamente de cinco e quatro anos de estada na capital italiana. Desta vez, a cantata que deveria ser musicada intitulava-se *Clovis et Clotilde*, de Amédée Burion, inspirada na conversão ao cristianismo do rei Clóvis. Gounod convenceu Bizet a escrever a partitura, que não se classificou na primeira votação do júri, de que fazia parte Berlioz. No entanto, a segunda votação foi favorável a Bizet, que conseguiu o primeiro prêmio por unanimidade. Era a grande recompensa para uma brilhante carreira no Conservatório, concedida nada menos pelas mais altas personalidades acadêmicas de França. Seguindo a tradição, em 3 de outubro esta obra estreou-se com êxito e o mundo artístico e intelectual de Paris reconheceu no jovem compositor um talento pouco comum.

Os vencedores do Prêmio de Roma em todas as especialidades (pintura, música, arquitetura, gravura, etc.) recebiam uma pensão ao longo de cinco anos, durante os quais eram obrigados a enviar à Academia de Belas-Artes de Paris uma ou várias obras, de acordo com um regulamento estabelecido. Em música, por exemplo, exigia-se como primeiro envio uma missa ou uma composição sacra. Bizet partiu de Paris em 21 de dezembro de 1857; era a primeira viagem importante que fazia e uma das poucas que realizou durante a vida, que decorreu basicamente em Paris e nos arredores. Ambientou-se rapidamente em Roma e, passados poucos dias, o seu prestígio como pianista chegou aos mais importantes salões da sociedade romana. Apesar do seu caráter impulsivo, soube renunciar a estes esplendores improdutivos para se dedicar inteiramente a trabalhar em partituras que, umas vezes terminava e, outras, não. Durante este período fez muitas viagens pela Itália. Em Nápoles, sentiu-se afetado por um dos freqüentes ataques de garganta e de reumatismo que o haviam de levar à tumba.

Para a primeira remessa à Academia, concentrou a sua atenção no texto de *Parisina*, que Donizetti já havia musicado antes, mas, depois de o ler atentamente, o pôs de lado e decidiu-se por uma farsa italiana intitulada *Don Procopio*, partitura que, na verdade, representou o primeiro envio regulamentar. A segunda obra que Bizet mandou para Paris só foi composta depois de muitos projetos abandonados, em conseqüência de uma época de dúvidas estéticas em que o artista procurava a sua própria personalidade e tentava superar repetidos momentos de depressão. Muitas foram as idéias que não levou até ao fim por falta de segurança nos seus próprios critérios; entre elas, podem citar-se *Esmeralda*, *Ulysse et Circé*, *Le tonnelier de Nuremberg*, *Don Quixote*, *Carmen saeculare* — obra de caráter religioso-pagão, inspirada em Horácio e escrita com o intuito de calar as críticas que lhe foram tecidas por ter composto uma ópera em vez da obra prevista para o primeiro envio —, *L'amour peintre* e dois andamentos de uma sinfonia. Satisfez o segundo envio com a ode sinfônica *Vasco da Gama*.

Durante uma estada em Veneza, concebeu a idéia de escrever uma sinfonia chamada *Roma*. O grave estado de saúde de sua mãe fê-lo regressar a Paris.

O regresso a Paris

Em 8 de setembro de 1861, faleceu a mãe de Bizet e, em virtude disso, o compositor ficou a viver definitivamente na capital da França. Dado o pouco interesse do público da época pela novidade no campo da sinfonia, o único caminho que se oferecia a Bizet era o do teatro; no entanto, compôs dois andamentos de uma sinfonia que entregou, como terceiro envio, à Academia. Em junho de 1862, nove meses depois da morte de sua mãe, a criada desta, Marie Reiter, deu à luz um filho do compositor. Nesse mesmo ano, Bizet escreveu a ópera-cômica *La guzla de l'émir* («A Guzla do Emir»), que representou o quarto e último compromisso com o Prêmio de Roma.

A partir deste momento, começou a grande luta do artista para sobreviver e conseguir um lugar no mundo musical francês. As transcrições para piano de óperas famosas foram a sua principal ocupação durante muito tempo, além de dar aulas e compor pequenas peças de piano e canções.

O teatro tinha sobre o compositor um grande poder de atração, o que o levou a escrever várias operetas que, depois, insatisfeito, destruiu. Deixou inacabada *Ivan IV* e utilizou parte do seu material na ópera *Les pêcheurs de perles* («Os Pescadores de Pérolas»), escrita em 1863 e acolhida friamente pelo público. Bizet atravessou um período de abatimento, durante o qual as dores de garganta se agudizaram e se acentuou a sua mania de que era vítima de uma conspiração que o impedia de triunfar. O pouco êxito da estréia de *La jolie fille de Perth* («A Bela Jovem de Perth»), em 1867, ópera terminada no ano anterior, aumentou, se possível, os seus dissabores. Tentou também a crítica musical na *Revue Nationale*, mas o contrato foi rescindido ao segundo artigo; nesse mesmo ano, ficou noivo de Geneviève Halévy, filha do seu professor. O casamento civil realizou-se dois anos mais tarde, em 1869, e não foi precisamente um mar de rosas para Bizet. Em 1872, nasceu seu filho Jacques e estreou-se, também sem êxito, *Djamileh* e *L'Arlésienne* («A Arlesiana»). Agravadas as suas dores, começou a compor *Carmen*, estreada em 1875, no mesmo dia em que foi nomeado cavaleiro da Legião de Honra. Mas *Carmen* também não foi bem acolhida e diz-se que o desgosto do compositor precipitou a sua morte prematura, ocorrida em 3 de junho de 1875, quando estava prestes a fazer 37 anos. □

Produção musical

Capítulo 11

A insegurança criativa de um artista

Não é um contra-senso começar a análise da produção de Georges Bizet fazendo uma referência às obras que não chegou a escrever, porque os esboços e os rascunhos de peças malogradas foram tantos, que bem se pode dizer que foram mais as idéias que o compositor destruiu do que aquelas que levou ao fim.

Sabemos que nada menos de dezenove títulos para a cena, um de caráter sinfônico e oito relativos a composições para voz e diversos acompanhamentos estiveram na mesa de trabalho de Bizet: uns em processo de elaboração, outros apenas iniciados; mas todos foram, finalmente, abandonados em conseqüência de uma

Giancarlo Costa

Na página seguinte, à direita: figurino de Lefler para o 3.º ato da Carmen. *Considerada uma obra universal, o libreto desta ópera foi traduzido para várias línguas. No entanto, Bizet não pôde desfrutar do grande êxito da sua obra, uma vez que morreu pouco depois da sua estréia, em parte por causa — segundo se diz — do desgosto que lhe causou o mau acolhimento por parte do público.*

À direita: esboceto de Émile Bertin para o 4.º ato da Carmen, *quando da estréia na Ópera Cômica de Paris, em 3 de março de 1875, e que constituiu um malogro. Baseada na novela homônima de Prosper Mérimée, publicada em 1845, difere desta quer na criação do ambiente quer na moderação das personagens protagonistas.*

atitude autocrítica que teve tanto de rigor estético como de insegurança pessoal. Pode ler-se numa das suas cartas: «Sinto-me receoso. Começo muitas coisas com ardor e logo desanimo quando as termino, ao dar-me conta de que não consegui fazer o que me propunha.»

As dúvidas artísticas de Bizet nunca foram suficientemente explicadas, porque a própria personalidade do artista e o seu processo criador são extremamente desconcertantes. Se, por um lado, se pensar que a sua formação cultural foi lenta — como asseguram alguns dos seus contemporâneos — e que foi difícil e longo o esforço do compositor para se libertar de influências estranhas, como explicar o prodígio de frescura, de espontaneidade e de solidez estética que representa a sinfonia em dó maior, escrita aos 17 anos. Por outro lado, considerando a facilidade de escrita e a maturidade de idéias que demonstra essa obra juvenil, como se explicam as inseguranças criativas posteriores? Os exemplos de Mozart e de Rossini, a admiração por Beethoven e Wagner, o desejo de perfeição e a convicção de que a facilidade para compor prejudica a profundidade da idéia foram um freio para a espontaneidade inicial de Bizet, segundo se pode deduzir dos seus escritos. Por estes mesmos documentos, chegamos à conclusão de que a instabilidade dos seus propósitos criadores residia no medo do insucesso e que a sua única forma de vencer esse medo era convencer-se a si mesmo, graças à confirmação dos outros, do seu próprio valor. Para Bizet, o mérito de uma obra só era demonstrável com o êxito equivalente à compreensão do público que o compositor perseguia quase obsessivamente, embora sabendo que, na época do seu desenvolvimento artístico, a indiferença em relação aos artistas, em França, era um traço muito forte de esnobismo. «Atualmente, para ter êxito é necessário ter morrido ou ser alemão», escrevia Bizet a um amigo.

Bizet e a ópera

A importância de Georges Bizet na história da música prende-se fundamentalmente ao campo da ópera, para cuja evolução contribuiu — apesar dos desaires iniciais das suas obras — mais no aspecto dramático do que no musical, sem que os seus processos tivessem continuidade. O seu grande mérito consistiu em pôr a um canto a *grand'opéra*, devolvendo à *opéra-comique* o seu autêntico sentido.

Na verdade, a sua maior realização, *Carmen*, veio fundir as duas formas num estilo operístico equidistante de ambas. Bizet não foi um revolucionário, mas sim um inovador que levou o conflito entre música e drama — consubstancial à história da música — a uma situação crucial que a sua morte prematura o impediu de desenvolver. Bizet poderia ter sido o maior compositor de óperas do seu tempo, devido ao seu sentido inato do teatro e à força dramática da sua música. Nem as figuras lendárias nem as históricas

À direita: fotografia de uma cena da Carmen, *com Teresa Berganza na protagonista. Este grande meio-soprano espanhol, que estudou muito profundamente a personagem, disse que os sentimentos que suscita se devem à segurança, beleza interior e temperamento forte que caracterizam este tipo universal de mulher.*

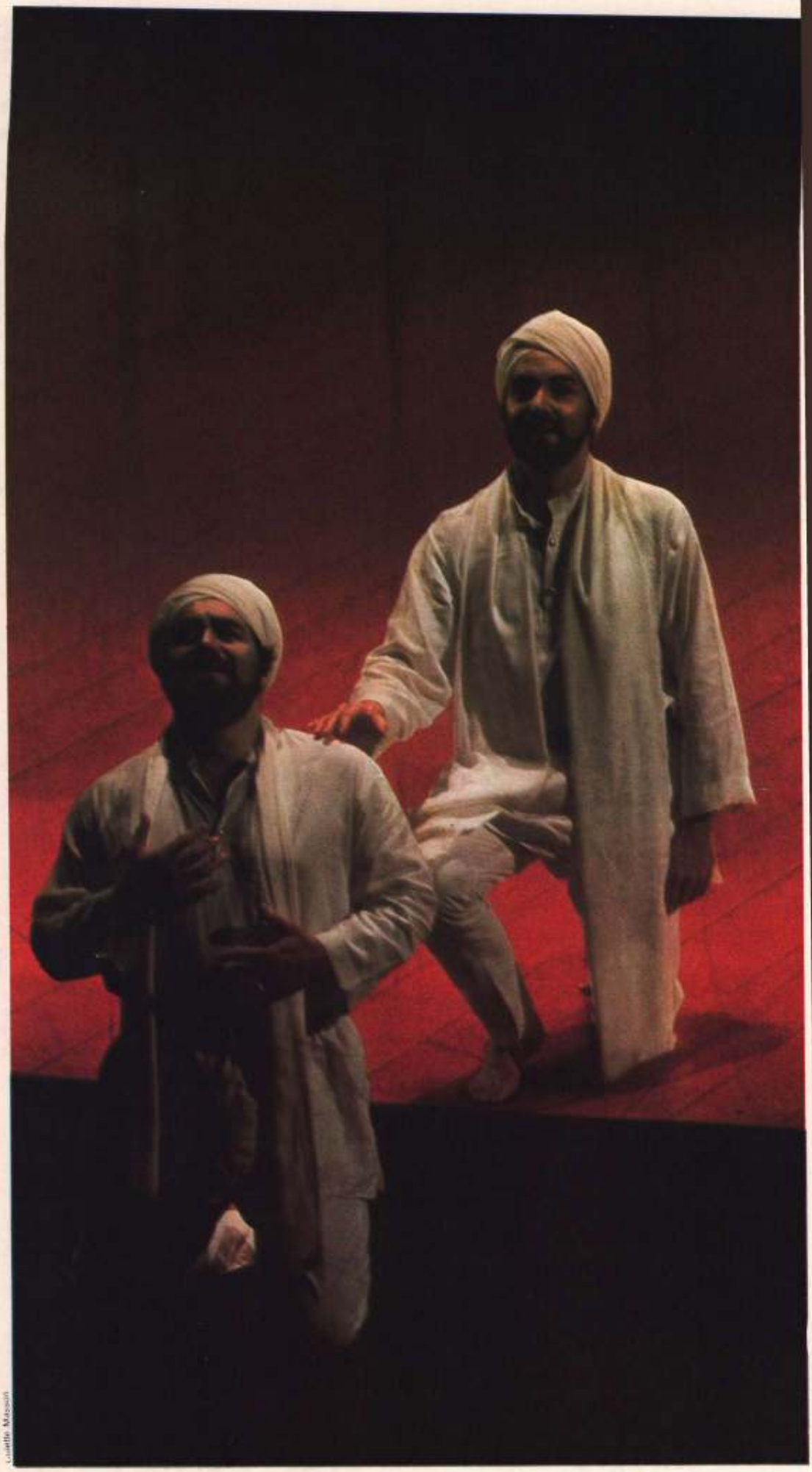
Polydor International

O 4.º ato de Carmen *decorre em Sevilha, em frente de uma praça de touros. Enquanto Escamillo triunfa na arena, D. José, cego pelos ciúmes, atira-se a Carmen e apunhala-a.*

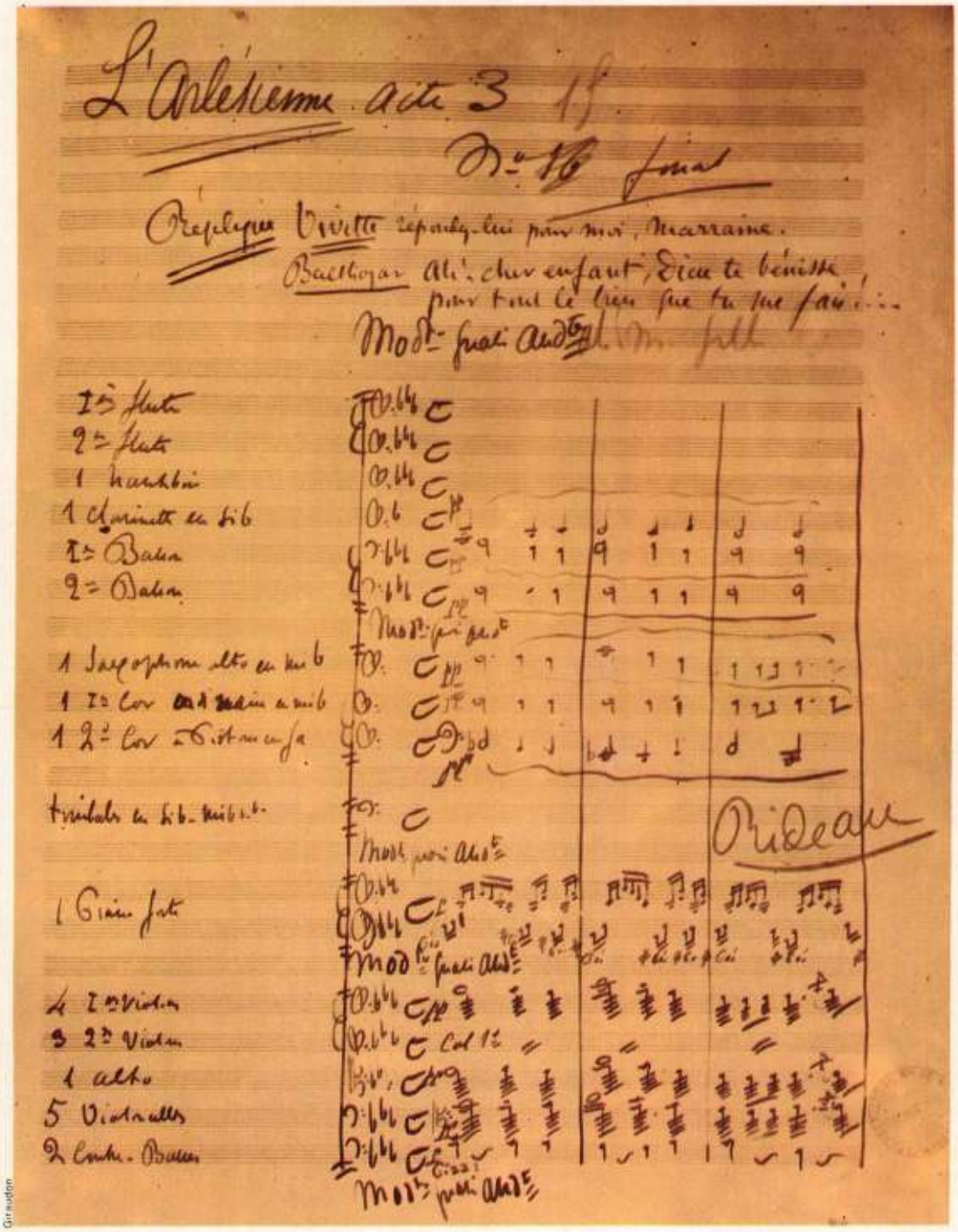
Arquivo Salvat

Em cima, capa, e, à direita, cena de Os Pescadores de Pérolas. *Estreada em Paris, no Teatro Lírico, em 30 de setembro de 1863, esta obra conheceu um grande êxito após a morte de Bizet.*

E. Haas/Magnum/Zardoya



Lisette Model



À direita: página manuscrita do início do 3.º ato da música de cena para A Arlesiana, *de Alphonse Daudet. Estreada em outubro de 1872, no Théatre du Vaudeville, a música não obteve êxito até 1885. Com grande rapidez, Bizet reelaborou quatro fragmentos, que se converteram na suite n.º 1 de* A Arlesiana. *A audição desta, em 10 de novembro de 1872, no Cirque d'Hiver, constituiu um triunfo.*

tentaram alguma vez a sua musa, visto o interessarem especialmente as emoções derivadas da paixão sensual e dos ciúmes, interpretando as posições espirituais opostas das personagens com uma intensidade dramática só comparável à de Verdi.

Uma obra-prima: «Carmen»

Carmen é a obra-prima de Bizet e uma ópera perfeita como poucas, categoria que lhe pertence do ponto de vista musical, mas sem menosprezo pelo valor da sua unidade dramática, que, na realidade, determina o sentido de toda a partitura. Embora conservem a sua beleza, fragmentos que podem ser considerados isoladamente, como as seguidilhas, a habanera, a canção do toureiro e a romança da flor, só adquirem o seu verdadeiro significado em relação ao caráter de cada personagem. A canção de Escamillo como uma ou outra partes do último ato foram classificadas como triviais por alguns críticos, que não perceberam que a sua trivialidade é intencional por radicar no caráter da personagem e não na música, como é o caso do toureiro: fátuo, orgulhoso e brilhante. Micaela, para dar outro exemplo, é uma figura doce e ingênua e tão convencional que parece uma personagem fora do drama. A música de *Carmen*, claramente influenciada por Gounod, adapta-se de modo exato à intencionalidade dramática e adquire a sua expressão mais reveladora, por contraste, no 3.º ato, esse concertante densamente dramático, um dos mais belos de toda a história da ópera. O grande progresso de Bizet na *Carmen* é, sobretudo, de natureza dramática. Possui o mesmo estilo das óperas anteriores mas com uma dimensão mais ampla, mais intensa, e com uma maior penetração psicológica das personagens.

Carmen é, essencialmente, uma ópera francesa, e aqueles que quiseram ver na sua música reminiscências da música espanhola enganaram-se no ângulo de visão, deixando de lado o verdadeiro propósito de Bizet, que foi criar uma atmosfera espanhola, nunca uma ópera com temas espanhóis. Bizet nunca esteve na Espanha e, quando lhe aconselharam a conveniência de o fazer, achou que seria uma fadiga inútil. Instintivamente, criou uma música que pode parecer inserir-se no acervo popular espanhol, o que não é pequeno mérito, mas pretender que as fontes de inspiração da *Carmen* sejam espanholas é desconhecer totalmente a ópera. Há nela alguns temas originalmente alheios a Bizet, recolhidos através da música espanhola, como o da habanera, que é uma adaptação da canção *El arreglito*, de Sebastián Iradier, ou do último interlúdio, que procede do *polo*, canto popular da Andaluzia, *El criado fingido*, que Manuel García editou em França. Mesmo nestes casos, os temas não foram transportados literalmente para a partitura de *Carmen*, pois Bizet transformou-os melódica e harmonicamente com a sua imaginação criadora, a mesma que o fez conceber a melhor ópera francesa e uma das que conjugam mais equilibradamente as suas faculdades musicais e dramáticas. Assim como o domínio da sua arte lhe permitiu levar à perfeição o impulso criador, o seu sentido do

teatro e o seu instinto dramático deram-lhe oportunidade de exprimir com uma força singular as paixões que, em *Carmen*, buscam a raiz da natureza humana.

O grosso da sua obra operística

Retrocedendo na cronologia da produção de Bizet, vemos que a sua primeira ópera foi *La maison du docteur* («A Casa do Médico») (1855), nunca representada. Um ano mais tarde, apareceu *Le Docteur Miracle* («O Doutor Milagre»), opereta em um ato a que o jovem Bizet deu uma música leve, amável e deliciosamente ingênua, que surpreende pelo domínio que, aos 18 anos, o compositor tinha do estilo da ópera-bufa italiana. São evidentes nesta obra os ecos de *O Elixir de Amor* e do *Don Pasquale*, de Donizetti.

Por sua vez, o argumento de *Don Procopio* é também uma comédia de enredo, que inspirou a Bizet uma partitura ágil e viva. Revela o interesse do compositor pelos processos de construção de Donizetti e a sua curiosidade pelas óperas-bufas de Mozart; no entanto, não falta a esta música tudo o que é característico do Bizet adulto. A orquestração é muito original devido à utilização de dois cornes-ingleses, um bandolim e uma viola, instrumentos pouco freqüentes na ópera.

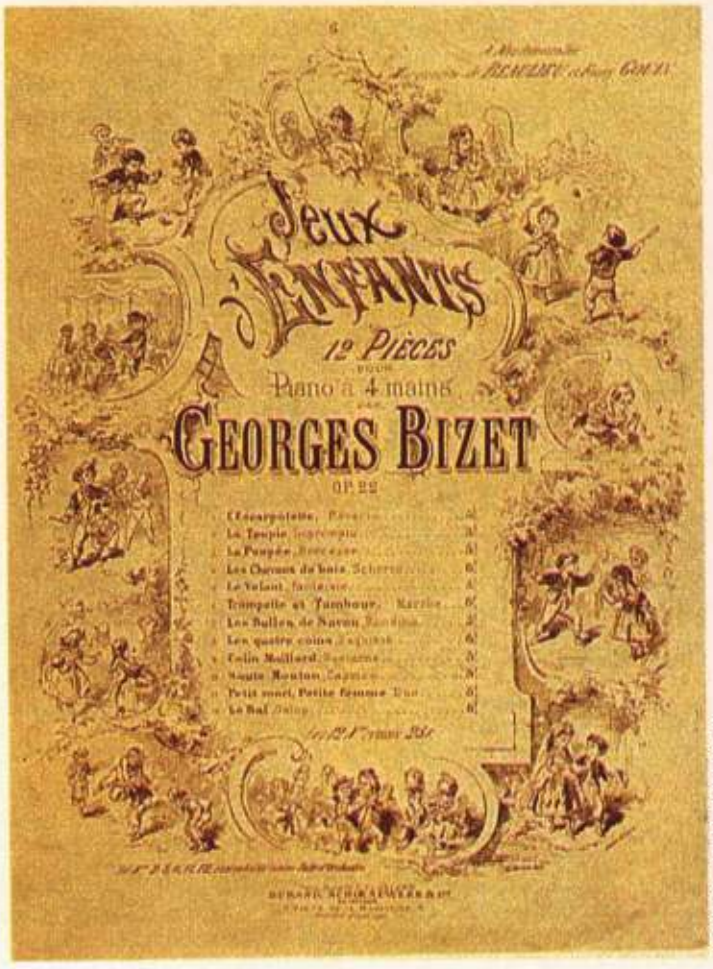
Ivan IV entra em cheio no gênero da *grand'opéra*, com um texto que rende culto às falsas divindades e às grandiloqüências históricas, o que teve necessariamente de limitar as possibilidades criadoras de Bizet, mais perto das paixões vivas do que dos pré-fabricados efeitos espetaculares. Daí que a música desta obra seja forçada, impessoal, sem conseguir tornar verídica nenhuma figura humana. Esta ópera, que o autor deixou incompleta, foi estreada em 1946 e publicada em 1951.

Les pêcheurs de perles («Os Pescadores de Pérolas») tem também um argumento localizado em lugares exóticos e, conquanto a história que aborda seja mais interessante, não deixa de possuir muitos pontos fracos, que os próprios libretistas reconheceram. O principal defeito deste libreto para Bizet era conceder mais importância às situações do que às personagens, o que afastava o compositor da sua verdadeira vocação. O empenho posto em dar vitalidade aos tipos humanos nem sempre resulta nesta partitura desigual, embora de modo algum vulgar. As características que, de dia para dia, iam determinando o estilo de Bizet, ou seja, elegância melódica, variedade harmônica e clareza de orquestração, estão mais do que insinuadas em *Os Pescadores de Pérolas*, cujas melhores páginas são as que se ligam ao ambiente exótico. Bizet fez gala de uma capacidade criadora de atmosferas e cores quase sempre apoiadas no uso magistral do cromatismo, também empregado para introduzir variedade no discurso musical e para estabelecer tensões. *Os Pescadores de Pérolas* constituíram uma das obras que maiores críticas mereceu do próprio compositor, que pouco a considerou, apesar de ter representado um considerável avanço no seu estilo.

Na plena evolução deste estilo, nasceu *La jolie fille de Perth* («A Bela Jovem de Perth»), embora esta ópera tenha mais de negativo do que de positivo na carreira de Bizet.

O compositor corrigiu nela muitos dos defeitos das óperas anteriores, mas o seu desenvolvimento harmônico parece paralisado e deixa-se arrastar pela mediocridade do texto. Contudo, a música mostra-se interessante devido aos efeitos que Bizet obteve pelo uso dos motivos

Embaixo: capa da edição original da obra de Bizet Jeux d'enfants, *que se encontra na Biblioteca Nacional de Paris. Escrita para piano a quatro mãos, era constituída inicialmente por dez peças, que Bizet vendeu ao editor Durand em setembro de 1871.*

Mais tarde acrescentou-lhe outros dois números. Embaixo: desenho realizado para esta obra por Marie Hélène Darté, em 1941, com destino à Ópera de Paris. Cinco das peças desta obra foram arranjadas pelo próprio Bizet numa versão orquestral, a Petite suite d'orchestre, *executada pela primeira vez em março de 1873.*

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

Giancarlo Costa

Giancarlo Costa

À esquerda: desenho de *Multzer para a ópera-cômica de Georges Bizet* Djamileh, *baseada no poema* Namouna, *de Alfred de Musset. A sua estréia realizou-se em Paris, na Ópera Cômica, em 22 de maio de 1872. Tal como em todas as obras de Bizet, a ação decorre num país estrangeiro, neste caso o Egito. Embora* Djamileh *tenha marcado a maturidade artística do seu autor, a obra não mereceu um bom acolhimento no dia da estréia, pelo que foi retirada do cartaz ao fim de onze representações, só tendo sido reposta em Paris em 1938.*

condutores e da instrumentação. A construção é elegante, sempre dentro de um tom de notável frieza. Talvez o mais importante da obra seja o fato de tornar evidente que Bizet se libertara da influência de Meyerbeer e, em grande medida, da de Gounod.

Djamileh, ópera em um ato, inspira-se em *Namouna*, de Musset, cujo libreto era bastante fraco dramaticamente e não dava muitas oportunidades ao músico. Mas, contra o que seria de esperar, esta primeira ópera-cômica de Bizet ficou a um passo de uma obra-prima. A música não só dissimula muitos dos defeitos do texto como, revelando uma extraordinária capacidade para evocar o meio em que vivem as personagens, alcança momentos de autêntica beleza. Poderia dizer-se que *Djamileh* representa o início da maturidade de Bizet e contém algumas das inovações mais sugestivas do compositor.

A música de *L'Arlésienne* («A Arlesiana») gozou de grande popularidade devido às duas suítes sinfônicas extraídas da partitura que Bizet compôs para o drama de Daudet.

Apesar de tudo, é curioso que o que há de mais notável seja o sentido dramático, o qual se perde na redução para concerto. Os diferentes números que constituem as duas suítes têm em comum a distinção melódica, a transparência da orquestração e a beleza cálida e luminosa das idéias.

Outros géneros musicais

Na produção musical de Bizet deve salientar-se, acima de tudo, outra partitura: a juvenil e deliciosa sinfonia em dó maior, cujo manuscrito permaneceu escondido e ignorado durante oitenta anos. Parece que a mulher do compositor deu a Reynaldo Hahn uma coleção de papéis de Bizet, entre os quais se encontrava a partitura da sinfonia. Hahn não lhes atribuiu demasiado interesse e depositou-os no Conservatório de Paris, onde um dos poucos biógrafos de Bizet a encontrou. Deu conta do achado ao diretor de orquestra Felix Weingartner, que dirigiu a primeira audição em Basiléia, em 26 de fevereiro de 1935. De então para cá, a composição tem merecido ser incluída freqüentemente nos programas de todas as orquestras sinfônicas. A obra foi escrita na forma tradicional de quatro andamentos e a instrumentação não ultrapassa os limites normais, sem trombones nem harpas. Há, certamente, no início desta sinfonia, reminiscências de Haydn e, em alguns momentos, parece-nos estar ouvindo Rossini, mas o modelo que inspira a maior parte da música é a 1.ª sinfonia de Gounod.

Finalmente, a análise da música de piano produz, de entrada, a surpresa de, sendo Bizet um pianista brilhante, ter escrito apenas umas quantas composições de piano dignas de serem tomadas em consideração, com a particularidade de serem pouco praticáveis: umas, porque demasiado simples, e outras, porque excessivamente difíceis.

Além disso, cultivou discretamente a canção de câmara e algumas das suas melodias são agradáveis e, é claro, muito superiores à canção de salão que estava em moda na sua época. São miniaturas do gênio criador do mais importante compositor teatral francês. ■

Catálogo de obras

Óperas

La maison du docteur (H. Boisseaux, comp. 1855) • *Le Docteur Miracle* (L. Battu e L. Halévy, 1857) • *Don Procopio* (C. Cambiaggio, 1906) • *L'Amour peintre*, destruída (G. Bizet, baseado em Molière, comp. 1860) • *La prêtresse* (P. Gille, comp. 1860) • *La guzla de l'émir*, destruída (J. Barbier e M. Carré, comp. 1862) • *Ivan IV*, inacabada (F. H. Leroy e H. Trianon, 1946) • *Les pêcheurs de perles* (M. Carré e E. Cormon, 1863) • *La jolie fille de Perth* ((J. H. V. de Saint-Georges e J. Adenis, 1867) • *La coupe du roi de Thulé*, partes (L. Gallet e E. Blau, 1955) • *Noé* (J. H. V. de Saint-Georges, 1885) • *Clarissa Harlowe* (P. Gille e A. Jaime, comp. 1870-1871) • *Grisélidis*, partes (V. Sardou, comp. 1870-1871) • *Djamileh* (L. Gallet, 1872) • *L'Arlésienne*, música de cena (A. Daudet, 1872) • *Don Rodrigue*, inacabada (L. Gallet e E. Blau, comp. 1873) • *Carmen* (H. Meilhac e L. Halévy, 1875).

Música para orquestra

Abertura em lá menor-maior (c. 1835) • Sinfonia em dó maior (1855) • *Scherzo* e marcha fúnebre, em fá menor (1860-1861) • Sinfonia em dó maior, *Roma* (1860-1868) • Marcha fúnebre, em si menor (1868-1869) • Pequena suíte (1871) • *L'Arlésienne*, suíte n.º 1 (1872) • Abertura *Patrie* (1873).

Piano

4 prelúdios (dó maior, lá menor, sol maior, mi menor) • Valsa, em dó maior • Tema brilhante, em dó maior • Capricho original n.º 1, em dó sustenido menor • Romança sem palavras, em dó maior • Capricho n.º 2, em dó maior (comp. 1851) • Grande valsa de concerto, em mi bemol maior (1854) • Noturno, em fá maior (1854) • Três esboços musicais (1858) • *Chasse fantastique* (1865) • *Cantos do Reno* (6 peças baseadas nos poemas de Méry, 1865) • *Marine* (1868) • *Variations chromatiques de concert* (1868) • Noturno, em ré maior (1868) • *Jeux d'enfants* (12 peças, 1871) • *Promenade au clair de lune* (c. 1868) • *Causerie sentimentale* (1975).

Canções

42 canções baseadas em obras de Ronsard, V. Hugo, Lamartine, A. de Musset, T. Gautier, entre as quais se destacam as *6 Feuilles d'album* (comp. 1866) e as canções folclóricas *Chants des Pyrénées* (1867).

Capítulo 12

Da ópera verista ao teatro lírico contemporâneo

Como sucedeu com todas as transformações importantes da ópera que a história registra, a tendência teatral a que se chamou «verismo» nasceu da exigência de uma sociedade que esgotara os recursos de um modelo cênico que, já no final, não podia ocultar os sintomas de degenerescência. Nenhuma espécie teatral surge do nada ou por milagre providencial. Pode ser quase milagrosa a genialidade criadora da primeira expressão de um novo conceito artístico, mas não o germe propulsor do gênero. Desde as origens da ópera até Verdi, desde Gluck a Wagner, antes da tendência em si mesma houve sempre uma sociedade que condicionou o modelo artístico nascente. Numa referência à ópera contemporânea, Gianandrea Gavazzeni diz que obras como *Pelléas, Debora* e *Jaele* ou *Wozzeck* puderam existir tal como são porque existiu um condicionamento social que assim o quis.

Da saturação do melodrama romântico, do gosto, em suma, pelas cenas de grande dramatismo dos finais do século XIX, surgiu o «verismo», conceito de teatro realista e de inquietação humana imediata, cujos princípios teriam de se procurar no naturalismo literário de Zola e na mistura romântico-naturalista de *Carmen*, sem contar com a importância precursora de *La traviata*. Não foi por acaso que Verdi antecipou as futuras maneiras realistas. Numa carta a Ricordi, o velho maestro justificava as novas tendências teatrais, dizendo que todos os grandes dramaturgos e autores de ópera tinham sido veristas, incluindo Shakespeare. «O importante é sê-lo sem o saber; sê-lo no profundo e no imediato de uma realidade humana.» E ainda outra grande revelação do autor de *Aida: «Inventare il vero!»* Exatamente o que Verdi fizera em tantas obras suas e o que, com um gênio diferente e caráter distinto, farão os compositores da chamada escola verista.

Pietro Mascagni (Livorno, 7 de dezembro de 1863--Roma, 2 de agosto de 1945) foi o máximo — casual, segundo alguns musicólogos — expoente desta tendência que levou à cena lírica a brutalidade e a violência da rua. O novo estilo iniciou-se, desenvolveu-se e terminou praticamente com a sua *Cavalleria rusticana* («Honra Camponesa») (1890). *I pagliacci* («Os Palhaços») (1892), de Ruggero Leoncavallo (Nápoles, 8 de maio de 1857-Montecatini, 9 de agosto de 1919), deve ser considerada uma imitação — aliás muito bela — da obra anterior. E a contribuição de Puccini, Giordano e Cilea deve ser entendida como fruto do pós-romantismo. O verismo é definido por alguns historiadores como a reprodução fotográfica da realidade. Se bem que a possibilidade de negar hierarquia de escola àquilo que foi uma experiência transitória da ópera italiana, este critério revelou-se excessivamente desdenhoso e falso e ilude uma compreensão honesta, inteligente e profunda do fenômeno.

Ainda que o verismo seja escola apenas no sentido

Giancarlo Costa

Giancarlo Costa

Em cima: retrato de Pietro Mascagni, compositor da chamada escola verista, de que foi, sem dúvida, o mais indiscutível expoente. À direita: cena da sua ópera Cavalleria rusticana, *baseada no romance homônimo de Giovanni Verga. Estreada em Roma, no Teatro Costanzi, em 17 de maio de 1890, é considerada o modelo do verismo musical.*

Giancarlo Costa

meira metade do século XIX — já muito transformada por Verdi — tornavam-se inúteis para o novo estilo, que se afastava ainda mais do *bel canto* e penetrava nos caminhos do recitado e do *arioso* expressionista. No entanto, não se deve esquecer que o verismo é também ópera italiana, a qual, sob o aspecto lírico, está defendida pelo *cantabile* de forte pujança e pela melodia de grande fôlego, em que conta mais o efeito dramático do que a pureza do tom. O verismo quebrou estrondosamente os convencionalismos em que se havia funda-

À esquerda: cena do 3.º ato da ópera Andrea Chénier, *de Umberto Giordano, com o cenário desenhado por Bonamore para sua estréia, no Scala, de Milão, em 28 de março de 1896.*

Embaixo: cena de uma ópera verista, Os Palhaços, *de Ruggero Leoncavallo, que foi também o autor do libreto. No prólogo do mesmo, declarou: «O poeta exprime e apresenta a verdade cruel da vida!»*

Giancarlo Costa

dialético, não se pode negar a sua importância histórica, por ter sido a ponte pela qual a Itália musical deixou de ser a «pátria do melodrama» para se transformar na *nazione della musica*. Da sociedade burguesa nova, nascida da independência recente, surgiu um teatro lírico que retirava da realidade cotidiana não a sublimação idealista dos heróis, mas sim a sua condição mais humana, com toda a fealdade e vulgaridade que pudessem conter.

Logicamente, as formas expressivas da ópera da pri-

do a ópera romântica e os públicos sentiram-se presos pelo efeito imediato que os argumentos violentos exerciam sobre a sua sensibilidade. Aproveitando o rendimento comercial a que o gênero era propício, os editores estimularam a criação de obras ligadas ao realismo musical.

Românticos decadentes

Assim, as obras de Puccini, Giordano e Cilea foram catalogadas como veristas, mas só um conceito muito

dilatado desta tendência pode aceitar como cultores do gênero autores que, na realidade, praticaram o melodrama do romantismo decadente. É certo que, devido à natureza da sua inspiração, Puccini se sentiu bem cantando a realidade dos seres que amam e sofrem com uma simplicidade cotidiana. Mas, para chegar a ser verismo, este estado de espírito teria tido de passar pelo caminho do sórdido e do violento, e isso não se coadunava com um músico sensível, romântico e apaixonado pelas suas heroínas. Por outro lado, existiu um

Embaixo, à esquerda: capa da ópera La Gioconda, *de Amilcare Ponchielli, baseada no drama* Angelo, Tyran de Padoue, *de Victor Hugo. A versão hoje conhecida é a que foi estreada em Milão, em 12 de fevereiro de 1880.*

Embaixo, à direita: uma cena de L'amore dei tre rè, *ópera trágica de Italo Montemezzi, estreada no Scala, em 10 de abril de 1913. Um ano depois foi dada a conhecer por Toscanini no Metropolitan, de Nova Iorque.*

Giancarlo Costa

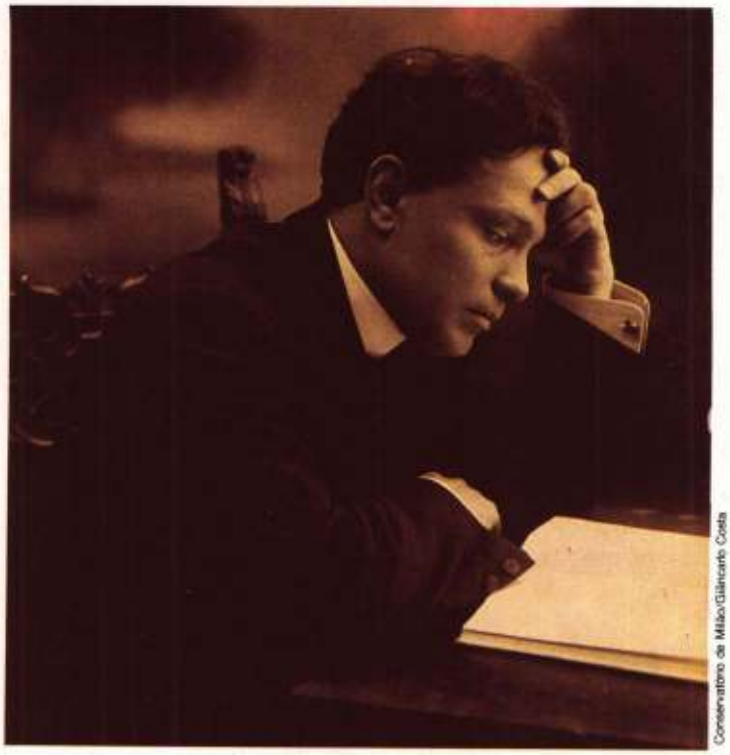
Giancarlo Costa

L'AMORE DEI TRE RE - Atto I.

sincera que faz da sua obra mais bela, *Andrea Chénier* (1896), uma ópera intensamente dramática. Mas, na sua música, é mais evidente o transe emotivo do que o desejo de expor o drama com a carga de dureza que *Cavalleria rusticana* contém. Em *Andrea Chénier* interessa, em primeiro lugar, a veia melódica das frases; o seu sentido realista fica em segundo plano.

Por sua vez, Francesco Cilea (Palmi, 26 de julho de 1866-Varazze, 20 de novembro de 1950) foi um músico elegante e preocupado com o estilo e pureza da forma para que a tendência do teatro naturalista o pudesse prender nas suas redes. A sua personalidade de músico individualista e a distinção da sua música afastaram-no do verismo: mesmo nos momentos em que aparece, apresenta-se revestido de um pensamento poético. *Adriana Lecouvreur* (1902) — a sua melhor partitura — é um drama-comédia no qual usa a sua harmonia aristocrática como suporte de uma linha me-

obstáculo importante que impediu essa passagem: a inteligência ou a intuição de Puccini levaram-no a compreender que a obra-prima do verismo já fora escrita. O autor de *La bohème* aproximou-se do teatro realista com um sentido naturalista temperado pela sua fantasia cheia de belos toques poéticos. Em Umberto Giordano (Foggia, 28 de agosto de 1867-Milão, 12 de novembro de 1948) é notável um forte sentido lírico teatral, sobretudo nas suas romanças impetuosas e calorosas. Existe, sem dúvida, uma inspiração tensa e lódica de grande vôo lírico. Assim, o verismo não existe como escola, porque a sua vida ficou limitada a duas obras — *Cavalleria rusticana* e *I pagliacci* —, graças às quais Mascagni e Leoncavallo passaram à história da ópera. Nem mesmo estes compositores conseguiram dar às suas novas expressões artísticas outros títulos capazes de estabelecer uma continuidade de estilo. A inclusão de Puccini, Giordano e Cilea — os autores de ópera mais significativos na transição do século — na chamada escola verista foi mais coinci-



Conservatório de Milão/Giancarlo Costa

Fotografia do compositor italiano Ottorino Respighi. Discípulo de Rimski-Korsakof, que conheceu durante uma viagem à Rússia em 1902-1903, a sua produção operística revela um predomínio da orquestra sobre a voz, embora isso não tenha impedido de escrever belas obras vocais.

dência de épocas criativas do que afinidade com as linhas traçadas por *Cavalleria rusticana*.

Inícios da ópera contemporânea

De qualquer modo, as formas do drama verista têm relação com determinadas óperas de Franco Alfano (Posilipo, 8 de março de 1875-San Remo, 27 de outubro de 1954), mas, ainda que *Risurrezione* — inspirada na obra de Tolstoi — e *Cyrano de Bergerac* — talvez a mais representada das suas óperas — possam ter reminiscências do estilo lírico que dominava na sua juventude, o próprio artista definiu o seu estilo no sentido de «ser uno e seguir as correntes modernas». Todavia, apesar da sua relação com Puccini, Alfano criou uma linguagem liberta de condicionalismos estróficos em que a voz declama aquilo a que De Paoli denomina «prosa lírica». Por outro lado, sem que a esta declamação lírica falte impulso, a arte de Alfano é notavelmente eloqüente na orquestração das suas obras, às quais deu uma dimensão muito mais ampla e maior interesse do que se pode encontrar na orquestra do período verista.

No caso de Ottorino Respighi (Bolonha, 9 de julho de 1879-Roma, 18 de abril de 1936), o teatro musical fica em plano secundário devido aos extraordinários dons deste músico para a cor orquestral; daí, que a sua produção seja mais interessante pelas obras instrumentais do que pelas óperas. No seu *Rè Enzo* (1905), escrito na época estudantil, e particularmente em *Semirama* (1910), primeira obra deste autor com significado no processo de evolução da ópera italiana depois do verismo, observa-se o predomínio da orquestra sobre a voz, mas esta circunstância não impede que possamos apreciar um instinto lírico desenvolvido. No entanto, há um certo cálculo na música que Respighi escreveu para o teatro, o que limita de uma maneira considerável a expansão *cantabile*. Apercebemo-nos, por vezes, de que o sinfonista está acima do operista, apesar de serem muitos os momentos de inspiração lírica existentes na fábula *Belfagor* (1923). A maior novidade que Respighi trouxe à ópera encontra-se em *Maria Egiziaca* (1932), forma cênica rara que se encontra justificada no prefácio da obra: «Um grande tríptico fechado, com um bonito enquadramento esculpido e dourado, apóia-se, sobre três degraus, a uma parede. Dois anjos vestidos de branco, graciosos e austeros, saem lentamente da parede, dos dois lados do quadro; ligeiros e silenciosos, abrem os volantes do tríptico e desaparecem.» Trata-se de três pequenas cenas, quase carentes de ação e ligadas por episódios sinfônicos sem solução de continuidade. O lado místico do compositor inflama-se e, graças a isso, a música atinge uma elevação e uma eloqüência que, definitivamente ao serviço do melodrama, se manifestará com mais vigor em *La fiamma* (1934). Esta composição representa um regresso à ópera do século XIX através da modernização de formas características do melodrama; é o retorno decidido ao império da voz humana, sem prejuízo das galas do sinfonista.

Ildebrando Pizzetti (Parma, 20 de setembro de 1880--Roma, 13 de fevereiro de 1968) foi uma das personalidades mais importantes da ópera contemporânea. Quando da estréia de *Fedra* (1915), no Scala, de Milão, declarou a sua oposição ao melodrama como conceito lírico-dramático na medida em que esta concepção artística, com as suas alternâncias dramáticas e líricas, quebrava a continuidade da ação do drama. Pizzetti considerou a ópera, esteticamente, como drama musical que «deve evitar os oásis líricos, verdadeiros impasses em que o drama se detém e perde as suas capacidades dinâmicas». O seu conceito de drama musical apóia-se no equilíbrio das forças que o compõem, quer dizer, música e poesia. Coerente com esta idéia, o compositor expressou-se em todas as suas óperas por meio de uma declamação à maneira de recitativo que muito poucas vezes chega a atingir um caráter melodioso. O drama musical entra, assim, na sua mais profunda intimidade; drama como ação, que interromperá a ária, o dueto ou o trecho isolado, elementos de caráter musicalmente passivo para Pizzetti, não obstante a sua beleza intrínseca. Depois das primeiras tentativas operísticas com libretos de diversos poetas, o músico passou a escrever os seus próprios textos poéticos e obteve êxitos memoráveis com *Debora e Jaele* (1922) — modelo de drama moderno — e *Assassinio nella cattedrale* (1958), adaptação intensamente dramática da obra de T. S. Eliot. Em 1965, com *Clitennestra*, o compositor anunciou o fim da sua carreira, uma carreira que, para a ópera italiana, representou a criação do «drama musical latino do futuro», palavras com que definiu o seu ideal operístico.

Precisamente com um tema de D'Annunzio, *La nave* — que Pizzetti já musicara —, se deu a conhecer em 1918 Italo Montemezzi (Vigasio, 31 de maio de

1875-Vigasio, 15 de março de 1952), compositor que, sem esquecer totalmente as formas veristas, introduziu no seu melodrama os elementos do drama wagneriano. No entanto, a ópera que chamou a atenção da intelectualidade italiana para Montemezzi foi *L'amore dei tre rè*, que antecedeu *La nave* em cinco anos. Inspirada no poema trágico de Sem Benelli, *L'amore dei tre rè* deixa já antever musicalmente a sua tendência wagneriana, que depois será vocação definida, mas no impulso melódico o compositor não pôde deixar de ser italiano. Em 1931, Montemezzi estreou *La notte di Zoraima*, que não acrescentou nada de novo às características já conhecidas do compositor, que revelou mais uma vez um fino sentido teatral e uma escrita sugestiva.

Ricardo Zandonai (Sacco di Roveretto, 30 de maio de 1883-Pesaro, 5 de junho de 1944) foi discípulo de Mascagni, condição que, logicamente, tinha de se traduzir nos trabalhos iniciais de um músico sensível à paixão lírica. Ligado em maior ou menor medida aos moldes do verismo, *Conchita* (1911) foi a primeira ópera que deu popularidade a Zandonai, como Montemezzi, orientado para estéticas modernas que transformam o antigo melodrama, consideravelmente mais importante no aspecto orquestral. Zandonai afastou-se dos postulados do verismo com a ópera *Francesca da Rimini* (1914), baseada na obra homônima de D'Annunzio. Identificado o músico com as vivências das personagens, o ímpeto melódico surge nele apaixonado e tenso, servido por qualidades orquestrais generosas de cor e de ambiente.

Ruptura com o passado

Com E. Wolf-Ferrari (Veneza, 12 de janeiro de 1876-Veneza, 21 de janeiro de 1948) produziu-se uma ruptura não só com o passado mas também com os criadores de ópera mais recentes. Autodidata e mais tarde educado musicalmente em Munique, a sua produção é típica do artista solitário que quer encontrar a sua própria personalidade, fugindo do ambiente mais próximo dele. De qualquer maneira, os seus modelos foram os grandes mestres da ópera do século XVIII e, em última análise, por afinidade com o espírito cômico, o *Falstaff*, de Verdi. O seu estilo pessoal pode ser definido como o de um autor de óperas-cômicas, com fino humor musical. Talvez não haja emoção na música de Wolf-Ferrari, mas trata-se de uma música culta que, por exemplo, em *I quattreto rusteghi* (1906), tem um sentido retrospectivo que nem por isso oculta a inteligência com que o compositor olha o futuro. O seu domínio técnico fez dele um excelente sinfonista, o que aliás se verifica na perícia das introduções de algumas das suas óperas, como em *Il segreto di Susanna* (1909).

Il Dibuk (1934) é a ópera que melhor nos pode dar a verdadeira imagem de Lodovico Rocca (nascido em Turim, a 29 de novembro de 1895), compositor que soube tocar a corda do sentimento sem cair no sentimentalismo. Com um grande domínio das massas corais, a combinação destas com as densidades sinfônicas produz uma sensação de obra bem acabada.

Luigi Dallapiccola (Pisino d'Istria, 3 de fevereiro de 1904-Florença, 19 de fevereiro de 1975) deve ser incluído no capítulo da ópera contemporânea pelo seu *Volo di notte* (1940), um drama que ocorre no escritório de um aeroporto, para o qual escreveu uma música áspera, politonal, que oscila entre a harmonia tradicional e os efeitos dodecafonistas. Não se pode negar a esta obra um toque de gênio, mas a sua declamação áspera e o grito quase permanente dos coros despertam uma recordação nostálgica da emoção do canto dramático.

Entre os compositores mais significativos da ópera contemporânea, devem citar-se ainda Giancarlo Menotti (nascido em 1911 e radicado nos Estados Unidos), autor de dramas musicais geralmente embebidos da inquietação dos nossos dias (*A Medium*, *O Cônsul*, *Ahmal*, etc.), bem como Ennio Porrino, Virgilio Mortari, Vittorio Rieti, Ignazio Donati, Adriano Lualdi e muitos outros que tentam encontrar a sua personalidade nas novas formas do teatro cantado. ■

Coleção privada, Milão/Giancarlo Costa

Desenho que representa uma cena do 3.º ato de Fedra, *ópera que Ildebrando Pizzetti compôs sobre um texto de D'Annunzio, que também colaborou com ele noutras obras. O mundo dramático grego foi uma fonte de inspiração para Pizzetti:* Agamennone, Edipo a Colono, La festa delle Panatenee, Ifigenia, *etc.*

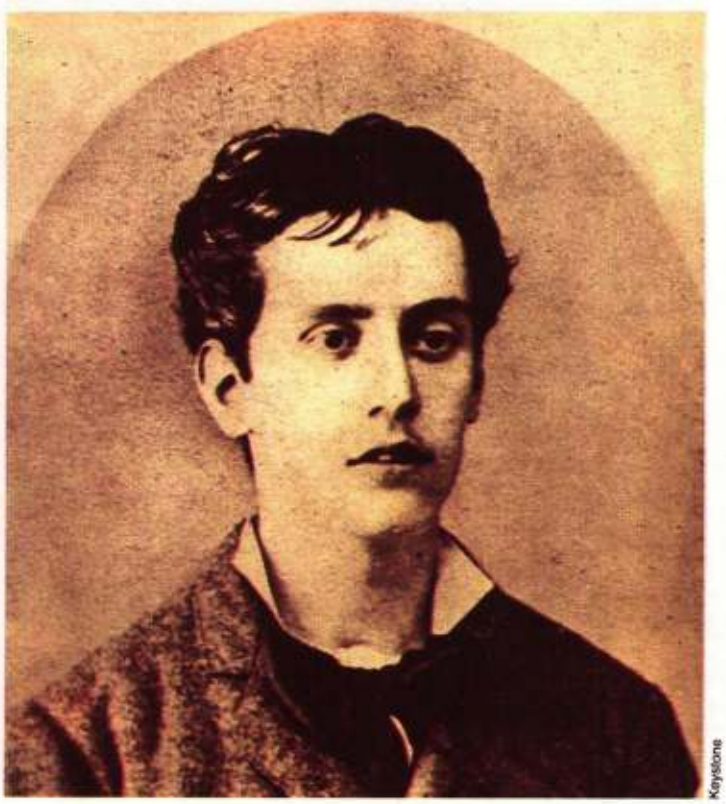
Perfil biográfico

Capítulo 13

Puccini, um mestre da ópera

Giacomo Puccini, sexto filho e único varão de Michele Puccini e Fortunata Magi, nasceu na cidade toscana de Lucca, em 22 de dezembro de 1858, no seio de uma antiga família de músicos. Desde um Giacomo Puccini, que, no século XVIII, mantinha correspondência com o padre Martini (o prestigioso chefe da escola bolonhesa, tão admirada e elogiada por Mozart), até Michele Puccini — pai de Giacomo —, que morreu em 1864, todos os Puccini foram organistas e mestres de capela da Catedral de Lucca. Quando da morte de Michele, a administração de Lucca concedeu esses cargos a Fortunato Magi, aluno e cunhado do falecido, sob condição de a nomeação só ter valor até ao momento em que fosse possível transferi-la «para o senhor Giacomo, filho do atrás mencionado defundo senhor mestre».

Como se pode verificar, jamais existiu a menor dúvida de que a carreira do rapaz decorreria pelos caminhos da música, cujos primeiros rudimentos lhe foram transmitidos por Fortunato Magi, que também o fazia cantar no coro da catedral e corrigia os seus erros a pontapés. Aos 15 anos, Puccini aparece inscrito no Instituto Musical de Lucca, onde os seus progressos foram tão rápidos que todas as igrejas dos arredores rivalizavam entre si para que acompanhasse ao órgão as cerimônias religiosas, fato de que se aproveitava para improvisar no dito instrumento, misturando — com grande êxito entre os fiéis — temas litúrgicos com temas operísticos, fruto da sua assídua presença no Teatro del Giglio. Além disso, durante a estação estival, entretinha o público elegante dos lugares da moda tocando ao piano as suas aperfeiçoadas versões das composições mais em voga naquela altura. Assim, a ópera atraía cada vez mais a atenção do jovem Puccini, que, aos 18 anos, foi a pé de Lucca a Pisa para assistir à primeira representação, nesta cidade, a 11 de março de 1876, da ópera que quatro anos antes sacudira o pequeno mundo musical



Keystone

Coleção privada. Milão/Giancarlo Costa

À esquerda: retrato de Giacomo Puccini na juventude, quando trabalhava em Lucca como organista e maestro de coro. Em cima: aguarela de Ettore Ximenes que reproduz o ambiente da cidade de Milão nos finais do século XIX. Puccini conheceu este mundo quando, em 1880, se mudou para Milão, a fim de completar os estudos no Conservatório. Mais tarde, condensou as experiências vividas nesta época na sua ópera La bohème.

europeu, a *Aida*. A sensação que esta obra produziu em Giacomo foi tão grande que, segundo o seu amigo e primeiro biógrafo Armando Fraccaroli, orientou decisivamente as suas aspirações para o teatro lírico. Fazendo um juízo *a posteriori*, esta vocação irresistível já se vislumbra na sua primeira obra com um certo valor, a *Missa a Quatro Vozes com Orquestra*, composta em 1880 para a Igreja de San Paulino, por ocasião da festa de 12 de julho, em que todos os sinos de Lucca repicavam em honra daquele santo, que, segundo uma lenda popular, era considerado o inventor dos sinos. Este trabalho demonstra o elevadíssimo nível técnico do jovem compositor, unido a uma clareza, uma vivacidade e uma originalidade de idéias absolutamente extraordinárias; não é por acaso que a página mais interessante desta missa, o *Agnus Dei*, irá aparecer de novo no lânguido madrigal do 2.º ato de *Manon Lescaut*.

A mudança para Milão

No verão de 1880, Giacomo tomou a decisão de se mudar para Milão, a fim de aí completar os seus estudos. A sua resolução foi do agrado da mãe e pôde tornar-se realidade graças à bolsa de estudos concedida pela rainha Margarida de Sabóia e a ajuda financeira do tio-avô materno, Nicola Cerù. Entretanto, o novo Estado italiano, nascido em 1861, vinha desmantelando as organizações musicais eclesiásticas, transferindo as suas tradicionais funções docentes para as estruturas laicas dos conservatórios. Devido a isso, a figura do mestre de capela fora-se esvaziando de significado e importância, não tardando a desaparecer. Nessa conjuntura, que em 1880 estava já claramente definida, dirigir-se a Milão parecia mais do que natural: era ali que os árbitros da vida musical italiana, os poderosos editores Ricordi, Sonzogno e Lucca, tinham os seus escritórios e que os seus quatro teatros líricos, à frente dos quais estava o Scala, marcavam encontro a todos os compositores da altura, exceto Verdi, retirado na sua quinta de Sant'Agata, mas a quem nada escapava do que acontecia no mundo teatral. O ambiente musical com que Puccini entrou em contato em Milão era confuso. O movimento lombardo conhecido por Scapigliatura, que havia introduzido em Itália o romantismo alemão tardio na literatura, música e pintura, estava a extinguir-se numa série de óperas aborrecidas e cheias de espetaculares tiradas cênicas, sempre sob o signo da mais evidente vulgaridade. *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli (que será um dos professores de Puccini no Conservatório), e cuja música fora composta sobre uns desconcertantes versos de Arrigo Boito — um dos pais da Scapigliatura —, pode ser considerada a ópera mais representativa deste período.

O primeiro êxito e o primeiro desaire

Depois de *La Gioconda* e da série de óperas que se lhe seguiu, sentia-se no ar uma mudança de clima: a hora do verismo já se anunciava na literatura, embora na música se atrasasse devido às influências exercidas pela decadência européia *fin-de-siècle*. Alfredo Catalani, Antonio Smareglia, Pietro Mascagni e Giacomo Puccini coincidiram em Milão em 1880: todos eles jovens à procura do êxito e imbuídos da cultura decadentista da

Museu do Scala, Milão/Giancarlo Costa

Retrato do compositor Amilcare Ponchielli (1834-1886). Professor de composição no Conservatório de Milão, teve entre os seus alunos Puccini, a quem persuadiu a escrever a primeira ópera, e Mascagni. A estréia de Ponchielli no teatro iniciou-se com I promessi sposi, *em 1856, obra que reviu em 1872 e que alcançou um êxito notável. Contudo, a sua fama deve-se a* La Gioconda, *única das suas óperas que ainda aparece em cartaz.*

época, que, assimilando com atraso o já decadente romantismo alemão, o simplificava (a maior parte das vezes ingenuamente), adaptando o seu ambiente demoníaco, irreal e macabro a enredos complicados e caóticos, povoados de espectros, anjos e demônios que se enfrentavam em cemitérios nos quais a Lua iluminava os túmulos abertos. Assim, enquanto na Alemanha este período confuso de decomposição estetizante prenunciava Mahler e o expressionismo, na Itália, Catalani, seguindo as pegadas de Heine, persegue o fantasma da ninfa Loreley; Smareglia compõe *Falena;* Mascagni, o futuro condutor do mais inflamado verismo, está concentrado no mundo do mais romântico dos poetas alemães, Heine, com o seu *Guillermo Ratcliff*. Por sua vez, Puccini, que terminara os estudos no Conservatório (apresentando como prova final, segundo o hábito daquele tempo, um *Capricho Sinfônico* bastante elo-

giado pela crítica), conseguia, graças ao interesse mostrado por Ponchielli, Boito e Catalani, que fosse representada, em 31 de maio de 1884, a ópera em um ato *Le villi*, cujo enredo é uma espécie de *Giselle* — revista e, se possível, pior. O seu êxito foi tão notável que a sua fama chegou inclusive a Sant'Agata, donde Verdi escreveu a Ricordi a aconselhá-lo a que se apressasse a comprar os direitos da ópera e a encomendar outra: «Ouvi falar muito bem do compositor Puccini. Segue as tendências modernas, o que é natural, mas mantém-se vinculado à melodia, que não é moderna nem antiga. Parece, no entanto, que predomina nele o elemento sinfônico. Não há nada de mal nisso. Todavia, convém ser cauteloso neste aspecto. Ópera é ópera, sinfonia é sinfonia, e não creio que, numa ópera, seja conveniente introduzir um fragmento sinfônico só pelo prazer de fazer trabalhar a orquestra. Digo-o por falar, sem estar seguro de ter dito uma coisa justa, mas sim com a certeza de haver dito uma coisa contra as tendências modernas.» O «sinfonismo», como se pode ver, era o argumento central que dividia conservadores e progressistas. Estes introduziram-no à força, ainda que, por vezes, por motivos completamente diferentes daqueles que constituem a verdadeira essência da sua música. Puccini viu-se forçado a aceitar, como tema da sua segunda ópera, um argumento que não lhe agradava mas que fora mais ou menos imposto por Ricordi: ambiente flamengo, época histórica — século XIV —, paixões devastadoras e expressas à força de hinos «sublimes».

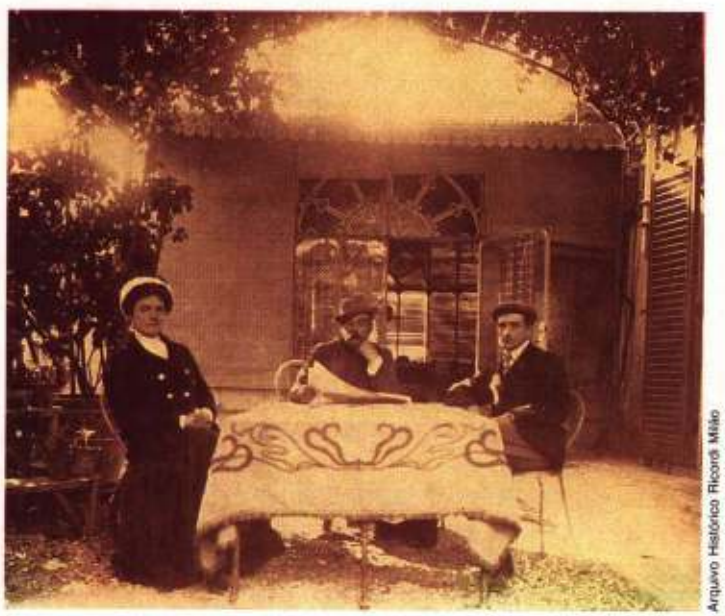
Em resumo: Puccini, com *Edgar*, teria de ter escrito uma nova *Gioconda*. O malogro desta obra no La Scala, em 21 de abril de 1889, desgostou-o, sem dúvida, mas não o surpreendeu demasiado. Contudo, este foi um dos momentos mais críticos da sua vida.

Dificuldades financeiras

Por esta altura, já Puccini convivia há três anos em Milão com Elvira Bonturi, mulher de um antigo amigo, Narciso Gemignani, abastado comerciante de Lucca, donde fugiram juntos, levando com eles a filha de Elvira, Fosca (o seu outro filho, Renato, continuou vivendo com o pai). Elvira dera à luz um rapaz, Tonio, em 23 de dezembro de 1886, em Monza. A precária situação financeira contribuiu, portanto, para agravar as relações que foram, desde o princípio, extremamente difíceis devido à diversidade substancial de interesses, aspirações e cultura de Giacomo e Elvira, mulher enérgica e voluntariosa, mas cujos ciúmes, muitas vezes justificados, se traduziam invariavelmente em cóleras surdas e raivosas que explodiam, por vezes, em disputas intermináveis que subiam de tom até chegar quase à histeria. Ricordi, que continuava a confiar no jovem compositor, era a única fonte de apoio de Puccini. Por um lado, dava-lhe, contra o parecer do seu próprio conselho de administração, uma pequena mensalidade; por outro, tentava ajudá-lo no trabalho penoso, prolongado e extenuante da criação do seu terceiro libreto.

Um drama ao gosto de Puccini: «Manon Lescaut»

Este era um tema perigoso, dado o grande êxito que a ópera de Masssenet obtinha, mas era também um tema no qual Puccini poderia expressar o seu próprio ideal estético, apenas entrevisto de longe em *Le villi* e completamente ausente de *Edgar*. Ao primeiro libretista, Marco Praga, que pressentia os perigos de tão perturbante precedente, respondeu concisamente: «Ele sente-o à francesa, com os seus pós-de-arroz e os seus minuetos. Eu senti-lo-ei à italiana, com paixão desesperada.» Com isto, começou o maior espinho da vida artística de Puccini: a redação do libreto. Grande ho-



Arquivo Histórico Ricordi Milão

Fotografia de Puccini com Elvira, sua mulher, e o filho Antonio, no jardim de sua casa de Torre del Lago, onde residiu grande parte da sua vida.

Giancarlo Costa

À direita: fotografia dos dramaturgos Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, que iniciaram a sua colaboração com Puccini (ao centro) em Manon.

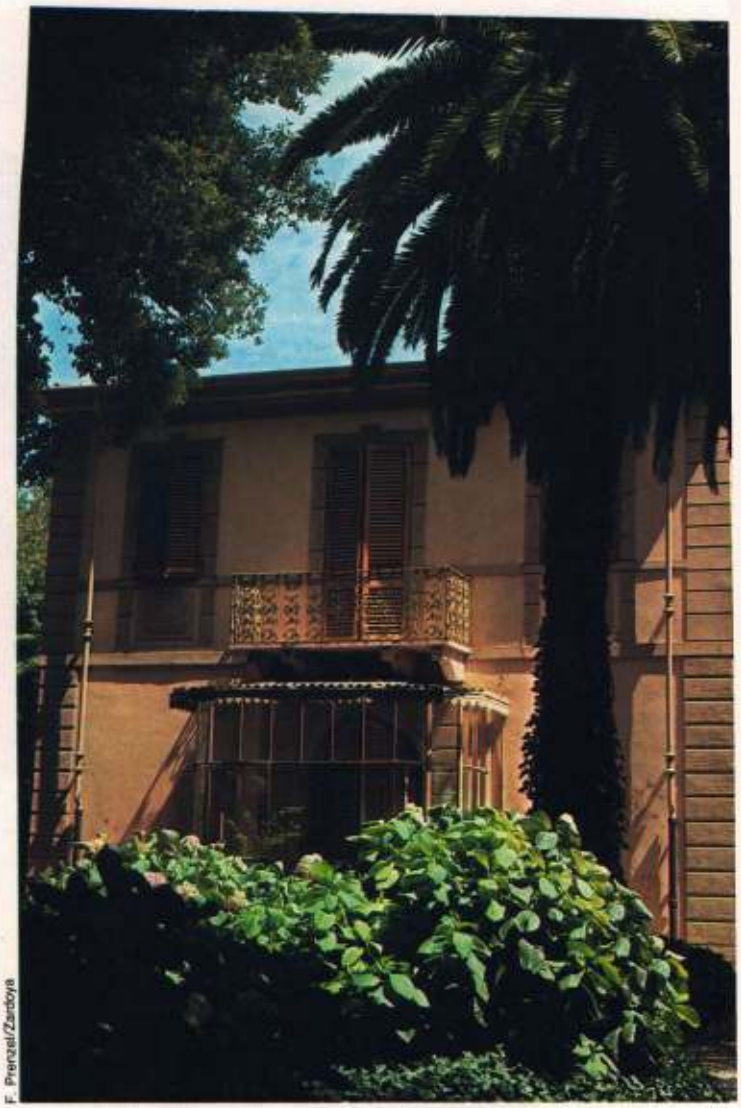
mem de teatro como Verdi, ao contrário deste Puccini era incapaz de expressar por si mesmo um quadro pormenorizado e completo do argumento, de maneira que o libreto ia sendo elaborado com fadiga, através de uma série de aproximações sucessivamente ditadas pelo seu instinto e que os infelizes poetas se deviam encarregar de traduzir em versos. Numa carta escrita muito mais tarde a Giovannetti, um músico toscano, Puccini sintetiza admiravelmente a sua concepção do compositor de teatro: «O compositor deveria poder fazer o libreto por si próprio, ou pelo menos deveria orientar o libretista no corte dos atos, na disposição das cenas, etc., já que é o maestro quem deve fazer a música e só ele pode saber ao certo o que é ou não musical, segundo o seu critério, e não o libretista. Este, é certo, pode ter boas idéias teatrais, mas, de qualquer modo, a última palavra deve caber sempre ao compositor. Eu sempre quis que assim fosse e nada poderia fazer (no caso de encontrar um tema que me interessasse verdadeiramente) se, além do enredo, o libreto, com cada uma das suas cenas e a sua versificação, não satisfizesse inteiramente a minha concepção, aquilo que no mais íntimo do meu espírito, instintivamente, sinto ter entrevisto no assunto. E só desta forma se pode trabalhar verdadeiramente.»

O libreto de *Manon Lescaut* passou das mãos do comediógrafo Marco Praga para as do poeta Domenico Oliva e depois para as dos dramaturgos Luigi Illica e Giuseppe Giacosa — hábeis autores dos três libretos seguintes de Puccini —, sem contar com a ajuda ocasional mas preciosa do compositor Ruggero Leoncavallo e do próprio Giulio Ricordi. No fim de semelhante carrocel, não é de admirar que ninguém sentisse como sua a paternidade do libreto, que aparece anônimo nas vésperas da estréia, no Teatro Regio, de Turim. «Saio agora de um Teatro Regio a abarrotar de público elegante, cheio de um entusiasmo caloroso, com os ecos dos aplausos dispensados a *Manon Lescaut*, que obteve um êxito triunfal», assim começava Alfredo Colombani, o convidado do *Corriere della Sera*, no seu artigo da noite de 1 de fevereiro de 1893, iniciando um coro praticamente unânime de aceitação por parte da crítica, que confirmava a saída definitiva do anonimato de Puccini e a sua ascensão para a fama.

A lenta composição de «La bohème»

O primeiro ato «privado» resultante desta nova situação foi a compra de uma casa de campo em Torre del Lago, na sua Toscânia natal, que durante quase toda a vida considerou um refúgio pessoal e inacessível, e na qual, apenas dois meses após a estréia de *Manon*, iniciou *La bohème*, que, depois de uma infinidade de alterações, de grandes períodos de abulia inventiva que passava na caça, o seu desporto favorito, de abandonar e recomeçar a composição e de discussões com os libretistas, acabou três anos mais tarde.

O resultado da estréia, que se realizou também no Teatro Regio, de Turim, em 1 de fevereiro de 1896, sob a direção de Arturo Toscanini, foi notável, ainda que inferior ao da ópera anterior. No entanto, pouco a pouco, *La bohème* foi conquistando o público, até que, dois anos após o grandioso êxito conquistado em Paris, se impôs definitivamente.



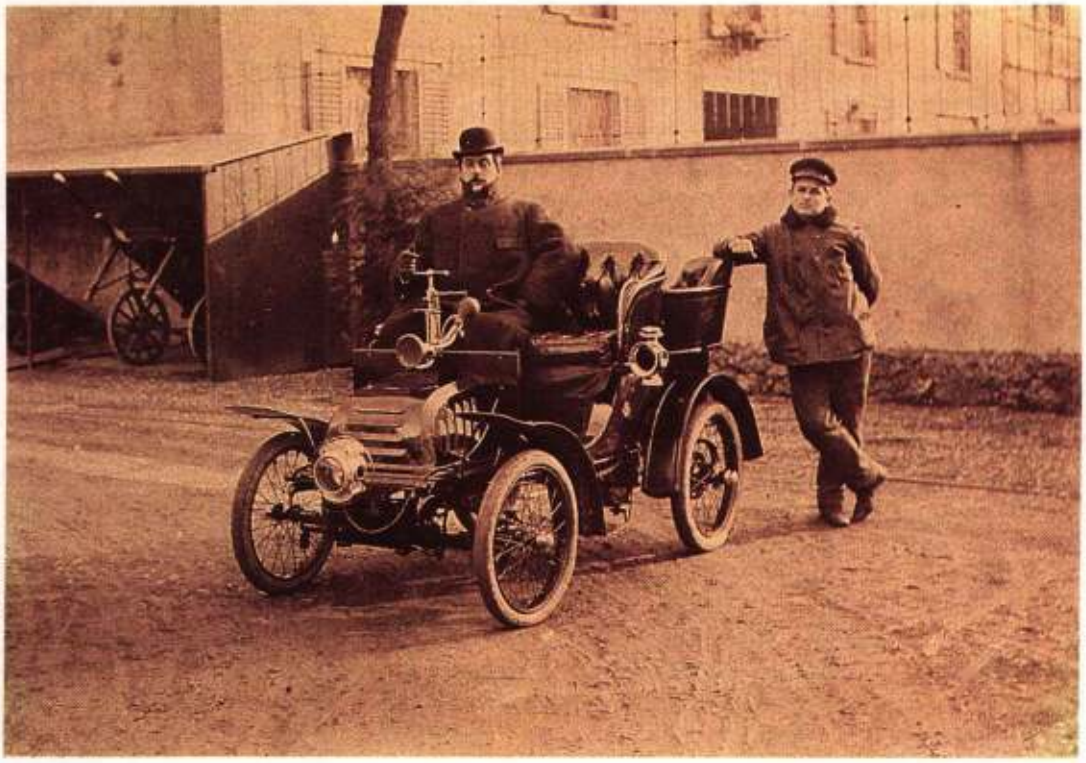
F. Prenzel/Zardoya

Fachada da casa de campo que Puccini comprou, nas margens do lago Massaciuccoli, em 1891, enquanto se concentrava na composição de Manon Lescaut. *Aqui compôs as suas grandes óperas, com exceção de* Turandot.

As divergências da «Tosca»

Depois desta obra, Puccini empreendeu um projeto antigo, que datava dos anos de composição de *Edgar:* tratava-se de musicar o drama de Victorien Sardou *La Tosca*, que tinha visto representado por Sarah Bernhardt, em Milão, em 1889. De todos os libretos de Puccini, este foi o que teve uma história mais confusa e rica em divergências entre compositor e libretistas (além disso, Giacosa trabalhou dessa vez contra vontade, porque o tema não era de modo algum do seu agrado), entre libretistas e editor e entre compositor e editor (Ricordi nunca chegou a gostar do 3.º ato da ópera). Contudo, o grande êxito que a obra alcançou em 14 de janeiro de 1900, no Teatro Costanzi, de Roma, deu razão a Puccini, ainda que logo na primeira noite nascesse o equívoco que situou a *Tosca* na corrente verista, dominante na cena européia *(Cavalleria rusticana* estreara-se em 1890, *Os Palhaços* dois anos depois, e já existia um grande pelotão de imitadores). Em virtude disto, tendeu-se a fazer de Puccini um Mascagni um pouco mais refinado, com todos os autênticos dislates de execução que isso veio a acarretar.

Em 25 de fevereiro de 1903, durante uma viagem de Lucca para Torre del Lago, Puccini sofreu, juntamente com a família, um acidente de automóvel que lhe causou uma fratura da tíbia e que o condenou a uma forçada e longa imobilidade numa cadeira de rodas.



Arquivo Histórico Ricordi Milão

Uma das atividades favoritas de Puccini, válvula de escape para as suas tensões familiares e criativas, foi a caça, que praticou de preferência na solidão do seu querido lago Massaciuccoli.

Giancarlo Costa

Exotismo e drama: «Madame Butterfly»

Depois da *Tosca*, a necessidade de encontrar um libreto tornou-se febril, um torvelinho de hipóteses desejadas e rejeitadas em várias ocasiões, como aquela eterna *Maria Antonieta*, que será sempre um fantasma no epistolário de Puccini: evidente sugestão exercida pelo grande êxito *Andrea Chénier*, de Giordano, que obtivera em 1896, no ambiente revolucionário. Finalmente, achava-se em Londres, quando se entusiasmou com o drama de David Belasco *Madame Butterfly*, e decidiu-se pô-lo em música. Mais uma vez, confiou a redação do libreto a Giacosa e a Illica. Mas aqui deu-se uma demorada pausa no trabalho, provocada por um gravíssimo acidente de automóvel que condenou Puccini, que fraturara uma perna, a uma forçada imobilidade numa cadeira de rodas, imobilidade essa que se prolongou devido a complicações de natureza diabética. Enfim, em 17 de fevereiro de 1904, *Madame Butterfly* foi levada à cena no Scala. Puccini, que nos princípios do ano tinha casado com Elvira, que ficara viúva, mostrava-se nas suas cartas extraordinariamente confiante na estréia que, com esforço financeiro considerável, o Teatro confiara ao diretor Cleofonte Campanini e ao soprano Rosina Storchio. No entanto, o desastre foi total. O próprio Giulio Ricordi resumiu assim o espetáculo na revista *Música e Músicos:* «Grunhidos, bramidos, mugidos, risos, berros, risadas, os habituais gritos isolados de bis lançados de propósito para excitar ainda mais os espectadores: e aqui está, sinteticamente, o acolhimento que o público do Scala dispensou ao novo trabalho do maestro Giacomo Puccini.» Autor e editor retiraram a obra de cartaz. Depois de um breve, mas na verdade aturado trabalho de revisão, e passados apenas cinco meses, *Madame Butterfly*, desta vez interpretada pela bela Salomea Krusceniski, foi reposta no Teatro Grande de Brescia, onde obteve um grande triunfo.

Escândalo em Torre del Lago

O período que se seguiu à composição desta ópera foi, talvez, o mais sombrio e tempestuoso da vida de Puccini. Em 1904, entrara para o serviço da casa de campo de Torre del Lago, Doria Manfredi, uma bela aldeã de 21 anos, que despertou imediatamente em Elvira ciúmes violentos, a pouco e pouco transformados numa obsessão paranóica. E, apesar de a jovem ter sido despedida em 1908, continuou a caluniá-la diante de toda a gente, de tal forma que, em 23 de janeiro de 1909, Doria ingeriu três pastilhas de sublimado, vindo a morrer cinco dias depois no meio de dores atrozes. Todavia, a autópsia demonstrou que era virgem e a família, que durante todo aquele tempo se unira para ameaçar de morte Giacomo, dirigiu compreensivelmente os seus rancores contra Elvira, que denunciaram perante os tribunais. Perturbado e amargurado, Puccini pensou inclusive em se separar da mulher, que fugira com o filho Tonio para Milão, no dia em que Doria se envenenou. Um acordo financeiro com os parentes da moça conseguiu, à última hora, evitar o processo.

Novos caminhos

Enquanto as suas relações com Elvira voltavam lentamente à normalidade, Puccini acabou a sua sétima ópera, *La fanciulla del West* («A Garota do Oeste»), na qual começara a trabalhar quando o escândalo se iniciou. O libreto, baseado também numa obra de David Belasco, foi confiado a Carlo Zangarini e Guelfo Civinini, pelo fato de as suas relações com Illica, depois da morte de Giacosa em 1906, se terem tornado impossíveis devido à divergência fundamental entre ambos quanto à maneira de conceber o teatro. A obra teve uma estréia triunfal no Metropolitan, de Nova Iorque, em 10 de dezembro de 1910, sob a direção de Toscanini e com Enrico Caruso e Emmy Destinn como protagonistas. Quando se estreou em Roma, o seu êxito foi notável mas a crítica e o público sentiram-se extraordinariamente desorientados perante a sua audaciosa novidade estilística.

Dois anos mais tarde, com a morte de Giulio Ricordi, Puccini perdeu um amigo sincero e um valioso conselheiro. O seu filho Tito, que o sucedeu na direção da casa editora, nunca soube compreender a fundo o caráter do compositor, que tentou convencer a colaborar com D'Annunzio numa improvável *Crociata degli innocenti* («Cruzada dos Inocentes»). Além disso, Tito Ricordi não escondia a sua predileção pela música de Ricardo Zandonai, situação que deu origem a mais de um episódio desagradável, como quando recusou que a editora se encarregasse de levar à cena *Tosca* em Viena, para centralizar todos os seus recursos na estréia em Turim de *Francesca da Rimini*, de Zandonai. Este fato provocou a ruptura entre o compositor e o editor, felizmente só temporária, pois Tito mudou de atitude para com o músico, com quem acabou por manter uma amizade formal e comedida. Puccini atravessava um momento crítico nesta época. Em 1906, ouvira em Paris o *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, e tinha assistido, em Graz, a uma representação da *Salomé*, de Strauss, que achou «cacofônica mas extraordinária»; em 1909, esteve presente na estréia de *Electra*, de Strauss, e, em Paris, assistiu aos *ballets* de Diaghilef.

Giancarlo Costa

Fotografia de Giulio Ricordi (1840-1912), editor musical milanês que herdou de seu pai, Tito, a empresa que o avô Giovanni fundara em 1808. Giulio era um homem culto e o melhor músico da família. Sob o pseudônimo de J. Burgmein compôs várias canções, peças musicais, obras para o teatro, etc. Entre estas, distingue-se a ópera-cômica La secchia rapita, *que foi estreada em Turim, em 1910. As suas relações com Puccini iniciaram-se depois da estréia da primeira ópera deste,* Le villi, *em 1884.*

Por sua vez, os jovens compositores italianos já não centravam toda a sua atenção no melodrama tradicional, mas sim na composição instrumental. Casella, Malipiero, Martucci e Respighi haviam completado os seus estudos em Paris e mantinham relações com a vanguarda européia: Strauss, Debussy, Stravinsky, Schönberg. A sensação de viver isolado, de ser um compositor a quem o enorme êxito conferia, por oposição à evidente hostilidade que rodeava a jovem vanguarda, uma auréola de atrasada mentalidade conservadora começou a nascer dentro dele. Em 1912, o crítico e musicólogo Fausto Torrefranca publicou o seu célebre ensaio *Giacomo Puccini e a Ópera Internacional*, um dos mais violentos ataques feitos a um artista em nome de um regresso às puras origens instrumentais da música italiana dos séculos XVII e XVIII, que o melodrama tinha eclipsado, levando-a a emigrar principalmente para a Alemanha.

Em virtude dos seus desacordos com Tito Ricordi, Puccini aceitou compor uma opereta para o Karl Theater, de Viena. Assinou o contrato um ano antes de rebentar a Primeira Guerra Mundial. Durante esta, quis desligar-se do compromisso contraído com a nação inimiga. Obtida a rescisão do contrato, transformou o trabalho numa autêntica ópera, *La rondine* («A Andorinha»), que se estreou no Teatro do Casino de Montecarlo, em 27 de março de 1917.

«Il Trittico»

Enquanto trabalhava em *La rondine*, Puccini completou também a composição de três obras em um ato, redigidas segundo o esquema do teatro *grand guignol*, que previa a representação sucessiva de três obras de ambiente radicalmente diferente: um drama de terror, uma comédia sentimental e uma farsa. Estas obras foram *Il tabarro* («O Capote»), adaptação feita por Giuseppe Adami do drama de Didier Gold *La houppelande; Suor Angelica*, com argumento original de Giovacchino Forzano, e *Gianni Schicchi*, também com libreto de Forzano, baseado num episódio do canto XXX do «Inferno» de *A Divina Comédia*, de Dante. As três óperas, unidas sob a denominação de *Trittico* («Tríptico»), foram representadas no Metropolitan, de Nova Iorque, em 14 de dezembro de 1918 e, um mês depois, no Costanzi, de Roma. O resultado dos dois

Giancarlo Costa

Cartaz do Scala que anuncia a suspensão, em sinal de luto, da quinta representação da ópera Nerone, *de Arrigo Boito, por motivo da morte de Puccini, ocorrida em 29 de novembro de 1924, em Bruxelas, onde se deslocara para se submeter a um tratamento intensivo com raios X, por sofrer de um tumor debaixo da epiglote. Quando morreu, estava concentrado na composição de* Turandot, *que Franco Alfano completou. A obra veio a ser estreada por Toscanini no Scala, em 25 de abril de 1926.*

espetáculos foi incerto e dividido: de um modo geral, crítica e público puseram nas nuvens *Gianni Schicchi*, admiraram *Il tabarro* e rejeitaram *Suor Angelica*, por motivos que procediam do libreto e não da partitura.

A última obra: «Turandot»

Quando acabou a guerra, acentuou-se o caráter sombrio de Puccini, sujeito a imprevistos estados de melancolia. Muitos dos seus amigos e inimigos haviam morrido: Illica, Leoncavallo, Caruso e duas das suas irmãs. Além disso, a exploração de uma turfeira em Torre del Lago tornara o ar irrespirável, forçando-o a abandonar aquele lugar ao qual estivera tão ligado e a que chamava a sua *turris eburnea*. Datam deste período algumas poesias, conhecidas pelas cartas aos amigos, em que a sua inquietação sutil aflora quase continuamente: «A vida corre, vai em direção ao abismo [...] A juventude passa, veloz, e os olhos sondam a eternidade.» «Estou velho», escreveu, angustiado, ao seu fiel amigo Sybil Seligman. Meio a sério meio a brincar, projetou submeter-se ao tratamento de um médico de Berlim, um tal Steinach, que consistia na inoculação de glândulas de chimpanzé. Tinha, então, 62 anos. Em 1911, iniciara o seu último e violento amor por uma mulher de 35, a baronesa Josephine von Stängel, que o levou a um passo da separação definitiva de Elvira. Mas, depois da guerra, tudo voltou à normalidade e os últimos anos passados ao lado da mulher foram relativamente serenos e afetuosos, entre viagens, caçadas e grandes períodos de lazer que prolongavam a *Turandot* — estímulo, satisfação e preocupação constante dos seus últimos anos.

Esta obra fora-lhe proposta por Renato Simoni, brilhante comediógrafo, historiador profundo do teatro e crítico incisivo, que Puccini conhecia superficialmente há muitos anos, mas com quem havia recentemente estabelecido uma íntima amizade, devido ao seu gosto comum pela caça. Quando o compositor se encontrava mais desanimado do que nunca pela mediocridade das propostas que recebia, Simoni ofereceu-lhe (segundo parece, no átrio da Estação Central de Milão) um tema simultaneamente clássico e moderno, uma daquelas fábulas teatrais de Carlo Gozzi, que músicos contemporâneos, como Prokofief e Busoni, procuravam rever sob o signo anti-romântico.

Num certo sentido, esta obra representou quase um desafio, já que levar à cena o teatro das máscaras era precisamente um dos meios mais sutis que o século XIX utilizava para ironizar e confundir o teatro do sentimento do qual Puccini era, aos olhos de toda a gente — embora esta apreciação varie muito hoje em dia —, o expoente máximo.

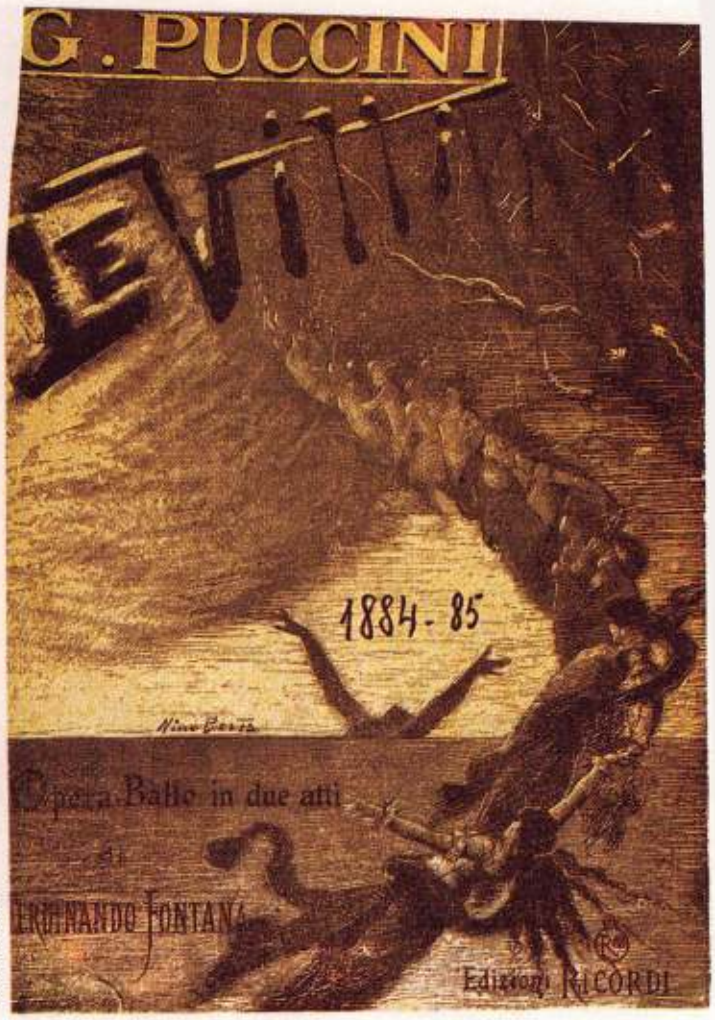
Visto deste ângulo, compreende-se até que ponto o tema o fascinou e o atemorizou ao mesmo tempo: as suas cartas estão cheias dessa ambivalência contínua e alternante, que o induziu a introduzir sucessivas alterações no texto original e que o obrigou a avançar entre mil incertezas até chegar ao episódio da morte de Liú (personagem totalmente inventada por ele) e a deter-se definitivamente perante o difícil episódio que o dueto final constituía.

As dores de garganta que tinham começado a atormentá-lo em 1923 agravaram-se de tal modo que, no ano seguinte, foi-lhe diagnosticado um tumor debaixo da epiglote em estado tão avançado que era inútil qualquer intervenção cirúrgica. Os médicos recomendaram-lhe uma cura intensiva de raios X, tratamento que, naquela época, se praticava apenas em dois hospitais da Europa: Berlim e Bruxelas. Puccini escolheu esta última cidade e foi aí que, ao fim de tratamentos muito dolorosos e inúteis, morreu em 29 de novembro de 1924, quando contava 66 anos.

Um dos seus derradeiros pensamentos foi para a sua última ópera: «Penso na *Turandot* não acabada!» A obra foi estreada no Scala, sob a direção de Toscanini, a 25 de abril de 1926. O compositor Franco Alfano completara o 3.º ato e reelaborara algumas partes dos dois primeiros, mas, nessa noite, Toscanini, ao chegar ao último compasso do canto fúnebre pela morte de Liú, pousou a batuta e, dirigindo-se ao público, murmurou: «Nesta altura, morreu o maestro.» □

Capítulo 14

Uma galeria de personagens femininas



Giancarlo Costa

Em cima, capa do libreto de Le villi, *cujo argumento lembra o do célebre bailado* Giselle, *de Adolphe Adam.* Le villi *foi estreada no Teatro dal Verme, de Milão, em 31 de maio de 1884. Uma segunda versão desta obra, em dois atos, foi apresentada no Teatro Regio, de Turim, em dezembro do mesmo ano.*

Além de Puccini, pouquíssimos compositores são, ao mesmo tempo, tão populares entre um vasto setor do público e tão atacados pela crítica, que suspeita sempre, talvez por esnobismo, de tudo o que agrada excessivamente às massas. E, no entanto, a sua música figura entre as mais complexas, articuladas e «difíceis» que se conhecem. É certo que as suas romanças são muito conhecidas, o que induz a que sejam consideradas simples e obsidentes. Mas, se se observarem bem, ver-se-á que são construídas sobre minúsculos núcleos melódicos que modulam e dilatam de repente, quase à traição, uma movimentada e nervosa «conversação musical», muito difícil de agarrar no seu conjunto; e são precisamente estas expansões melódicas as mais lembradas e mais freqüentemente citadas. Uma frase, um desenho melódico: não é pouco, na verdade, para um «fabricante de canções populares», como uma parte da crítica continua ainda a definir Puccini. Resta o problema dos temas das suas óperas: até há muito pouco tempo, dizia-se que eram veristas e hoje em dia ainda há quem acredite que se podem enquadrar dentro desta corrente. E aí é que está o cerne do problema, uma vez que os temas, as personagens e, sobretudo, a música de Puccini podem pertencer a tudo menos ao verismo.

Esta tendência nasceu originalmente como produto literário no decênio compreendido entre 1880 e 1890, na prosa rude e austera de Verga, que tinha convivido com tendências bastante variadas: o espiritualismo de Fogazzaro, o realismo esteticizante de D'Annunzio, o naturalismo vagamente socialista de De Amicis. Todo este acervo heterogêneo, surgido na esteira de Zola e de Maupassant como reação ao romantismo tardio, tinha em comum uma tendência acentuada para pôr em primeiro plano a civilização do campo em contraposição ideal com a corrupção e a violência da civilização industrial. Mas esta corrente em breve se viu minada nas suas raízes: o risco latente do pitoresco difundiu-se rapidamente em esboços estereotipados, ao mesmo tempo que o mórbido e doentio decadentismo de D'Annunzio se desenvolveu desmedidamente. A ópera lírica, como é natural, acolheu, a partir de 1890, estas tendências, embora simplificadas: no quadro ambiental ficou quase sempre reduzida a uma oleografia colorida, enquanto as vivências das personagens se refletiram quase exclusivamente em cenas-padrão, nas quais o canto, devido ao esforço para se tornar

Roger Viollet

À esquerda: fotografia de Franchetti, Mascagni e Puccini. A rivalidade entre eles foi recolhida numa caricatura da época, que mostra uma corrida de bicicletas em que Mascagni vai à frente, seguido de Leoncavallo, de Puccini e, em último lugar, de Franchetti.

«verdadeiro», ou foi simplificado ao máximo ou caiu na clássica peça de postal ilustrado, em que ciganos, pastores, aldeões e personagens semelhantes entoam a inevitável romança de salão. Por outro lado, a orquestra ampliou-se em vagas túrgidas, reveladoras de desoladora pobreza inventiva, em vão mascarada sob complicados cerebralismos harmônicos e tímbridos.

Um autor que não se encaixa no verismo

Do anteriormente exposto muito pouco se pode aplicar a Puccini. A começar por aquele domínio técnico que, ao contrário de todos os seus contemporâneos, possuía num grau muito elevado. Mascagni — vale a pena lembrá-lo — abandonou o Conservatório (embora de maneira divertida, pois, ao sair, apostrofrou para o busto em terracota vermelha de Rossini: «Olha, vou-me embora, mas tu ficas, vermelho de vergonha por teres de permanecer aqui»), não, decerto, para estudar por sua conta, mas sim para evitar contínuas humilhações nos estudos. Puccini, em compensação, aplicou toda a sua perícia em esquemas teatrais mais elaborados e inteligentes e intuiu o absurdo que seria confiar exclusivamente na ação. Buscou, por isso, um sábio equilíbrio entre pausa e ação, alternando a agitação e a meditação e estabelecendo uma espécie de contemplação poética de uma situação, de um momento emotivo, de um ambiente. Embora tivesse nascido com Verdi, alcançou um peso e uma importância capital em Puccini o chamado «canto de conversa», em que um quadro ambiental se anima de súbito e quase ganha vida própria, refletindo, como num espelho idealizante e poeticamente abstrato, a realidade que o verismo se esforçava de modo desesperado por reproduzir nas suas mais triviais concretizações e que acabavam por parecerem tremendamente falsas. Trata-se, em suma, daquele extraordinário e peculiar vocalismo pucciniano, muito diferente do que imperava no teatro contemporâneo. Se os veristas — e talvez resida aqui a

Giancarlo Costa

À esquerda: Cesina Ferrani, primeira intérprete de Manon Lescaut, *de Puccini. A estréia desta ópera, em 1 de fevereiro de 1893, no Teatro Regio, de Turim, constituiu um grande êxito junto do público.*

verdadeira diferença — se limitavam a repetir com a orquestra a melodia vocal, lançando-a de novo numa dilatação emotiva à custa de um simples reforço sônico, Puccini confiou à orquestra a missão de criar à volta da sua «conversa musical» uma realidade temporal e poética que recompusesse, de modo absoluto, num todo harmônico e excelentemente articulado, aquilo que poderia correr o risco de se fragmentar em minúsculas e chãs citações naturalistas.

Uma obra-prima juvenil

Logo na sua primeira obra importante, *Manon Lescaut,* Puccini surgiu como um ser isolado no panorama operístico contemporâneo. Durante muito tempo, considerou-se o libreto desta ópera — e há ainda quem o considere — como o desconcertante produto de vários autores, cujas diferentes propostas foram acumuladas, refutadas e enfraquecidas por um compositor que não tinha as idéias muito claras e que, temendo a comparação com Massenet, evitou deliberadamente a sucessão lógica dos acontecimentos para se concentrar nos momentos teatralmente eficazes, descurando, assim, a profundidade dos caracteres, que resultam confusos e parcelares. Mas essa tese parece ser cada vez menos sustentável. É muito provável que, de início, Puccini não tivesse um projeto musical claramente definido na sua mente, mas o que é certo é que o libreto, na sua redação final, corresponde a tudo quanto sentia necessidade de exprimir. Se, para Massenet, Manon é a «esfinge surpreendente, verdadeira sereia, coração três vezes feminino» que destrói — ainda que «suavemente» — as estáticas visões de um Des Grieux perdido no sonho de «humildes casinhas no fundo do bosque», para Puccini, pelo contrário, é totalmente diferente. É o símbolo vivo de uma juventude ansiosa, que ama com paixão e desespero já que, no fundo, intui quão impossível e vã é a possibilidade do seu amor. Por isso, o mundo empoado setecentista descrito na abertura do 2.° ato é, simplesmente, uma imagem de falsidade, de vazio, de envelhecimento; da mesma maneira que o mundo fátuo de Des Grieux, no 1.° ato, não passa de uma indefinida realidade externa que se afoga na noite: só o desespero impotente que domina o dueto do 2.° ato é realidade viva e verdadeira; bem como a deportação, no 3.°, e, no último, a morte solitária, vista não tanto como catarse mas como o cumprimento de um atroz destino que a juventude deve arrastar consigo desde o princípio. O amor, que Bellini e Donizetti tinham idealizado em figuras de mulheres angelicais, quase metafísicas, e que Verdi basearia num sólido e inatacável valor moral, converte-se nesta ópera num fado inevitável e trágico. Quando Des Grieux irrompe na alcova de Manon, deveria ser a apaixonada reunião de duas pessoas que se amam, «a revolta do amor verdadeiro, a euforia da felicidade. Pelo contrário, os baixos da orquestra pesponteiam repiques surdos e sobre esta base de angústia pousam os dois acordes paralelos do tema de Manon, escurecidos pelo tom menor. Uma tenebrosa escala cromática conduz ao frenético e triste torvelinho do dueto. O aparecimento do amor *verdadeiro* é, realmente, a abertura de um abismo», conforme escreve Fedele d'Amico.

Não se poderia ter definido melhor este momento, que, além do mais, é a síntese perfeita da ópera. Ainda continua a ser sugestiva a tese apresentada por D'Amico em 1959, segundo a qual «*Manon* pertence a um momento histórico em que os valores morais estavam em suspenso, disponíveis, inquietos, mas ainda não alienados e mistificados pelos novos ideais de massa.

Quanto tempo durou este momento na ópera italiana? Um instante, um sopro, já que, apesar do curso do tempo, Verdi continuava a dominar a cena; por isso, a ópera italiana passou do herói popular ao pequeno burguês quase sem mediações. *Manon Lescaut* é, precisamente, este instante apanhado em vôo. É uma espécie de *Tristão*. Um *Tristão* instintivo, não problemático, sem implicações cósmicas, de formato reduzido; precisamente o tipo de *Tristão* que a ópera italiana poderia produzir, mas garantido por uma violência inventiva que, apesar das suas realizações posteriores, Puccini não voltaria mais a encontrar.»

É também essa a razão por que a estrutura musical de *Manon* é tão articulada e complexa. Encontra-se suspensa numa daquelas estranhas pontes lançadas entre o velho e o novo, numa época de transição que parece resumir por inteiro e em que se amalgamam quase a granel elementos estilísticos de diversas procedências. Possui

Coleção privada. Milão/Giancarlo Costa

Arquivo Salvat

À esquerda: ilustração de Maurice Leloir para o romance do abade Prévost Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut, *publicada em 1731, que narra a história de um jovem de boas famílias que arruína a sua vida devido ao seu amor por uma cortesã. Este romance, que obteve grande êxito, inspirou a Massenet, em 1884, e, pouco depois, em 1893, a Puccini as suas conhecidas versões operísticas.*

Em cima: desenho que representa uma cena do 3.º ato de La bohème, *de Puccini; mais concretamente, o final, em que Rodolfo e Mimi decidem, num apaixonado dueto de amor, continuarem juntos até à primavera, enquanto Musette e Marcelo se separam depois de terem tido uma violenta discussão. A ténue tristeza que envolve este ato, pressagia já o final trágico da obra.*

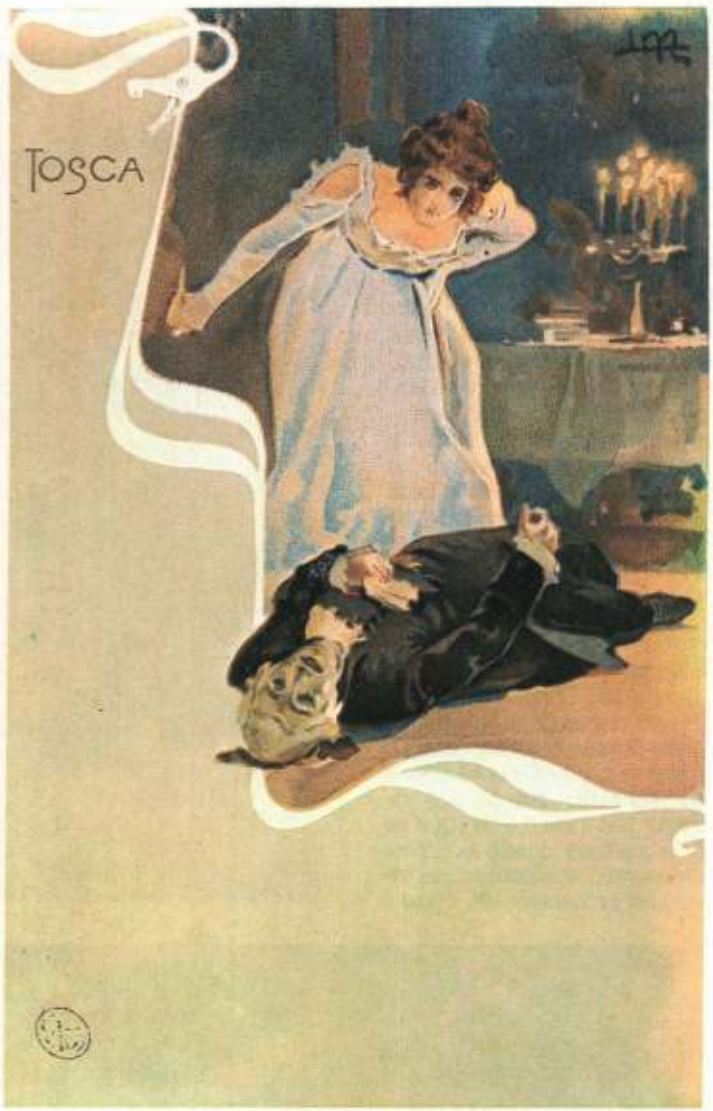
melodias que terminam em si mesmas mas que estão imersas num tecido orquestral fluido e contínuo, que não perde de vista o declamado melódico wagneriano; sonoridades inesperadas e hiperbólicas, que fazem lembrar Ponchielli, extinguem-se rapidamente num inquieto nervosismo que não tem qualquer parentesco com a música do seu tempo; um intermédio sinfônico, homenagem evidente à ópera francesa (o intermédio da *Thaïs*, de Massenet, com o célebre solo de violino, teve um grande número de imitadores), junta-se ao grande concertante oitocentista, magistralmente desenvolvido na cena do embarque. Mas estas multiplicidades estilísticas anulam-se entre si, amalgamadas pelo fogo de uma irresistível inspiração que evoca uma juventude já não idealizada e heróica, que arde no seu próprio fogo sem sequer se perguntar o motivo, e cuja fragilidade se torna, precisamente por isso, ainda mais trágica.

A poética de Puccini

Mas este momento durou apenas um instante, um sopro: em *La bohème* já aparece superado. Esta ópera é, talvez, o exemplo mais perfeito daquilo que será a poética mais especificamente pucciniana. Quando Puccini pôs os olhos no romance de Murger, o velho Boito tentou levá-lo a renunciar a esse projeto para o orientar para um tema mais importante, mais «digno», em suma, do palco. Daí o equívoco que sempre acompanhou

Arquivo Salvat

Em cima: cartaz realizado em 1895, por Adolf Hohenstein, para La bohème, *de Puccini. Para redigirem o libreto desta ópera, Giacosa e Illica basearam-se no romance* Scènes de la vie parisienne, *de Henri Murger.*



Coleção Bertarelli, Milão/Gianciarlo Costa

Em cima: desenho em que se encontra representada a morte do barão Scarpia, cena que corresponde ao 3.º ato da ópera Tosca, *de Giacomo Puccini. Esta obra foi estreada em Roma, a 14 de janeiro de 1900.*

toda a produção pucciniana. Ao pedir a Giacosa e Illica que escrevessem um libreto propositadamente estático, Puccini levou a cabo um ato crítico: uma espécie de visita renovada, nostálgica e autobiográfica, a uma época passada e idealizada até ao extremo de fazer aflorar, através de um delicado véu, aquele sorriso particular entre o estático e o comovedor que a memória sabe, por vezes, suscitar. A juventude emerge extraordinariamente viva de uma música que possui o dom supremo de parecer simplicíssima, disfarçando pelo contrário uma orquestração de vanguarda, construída segundo uma concatenação altamente densa de elaboradas e complexas células melódicas, harmônicas e tímbricas, cuja extrema brevidade lhes confere uma mobilidade incrível, o que permite que a curva musical mantenha uma perfeita aderência quer à natureza coloquial da vida cotidiana quer aos improvisados impulsos melódicos que se afastam dessa cotidianidade — aqui reside o sutil segredo da ópera — e a transfiguram numa distante e ideal luz poética. Esta poesia é constantemente aviltada por interpretações grosseiras e meladas; além disso, a música de Puccini, totalmente feita de atmosferas e sensações, ressente-se muito mais do que qualquer outra de uma execução atabalhoada. Mas não há que culpar disso o autor, nem diminuir o seu valor porque, em perfeita sincronia com o seu tempo, não exprimiu uma ideologia romântica mas sim burguesa; nem sequer — agora por se afastar das tendências da sua época — acusá-lo de ter fugido, com horror instintivo, à retórica vazia e irritante do super-homem dannunziano e da sua mórbida carga de ambíguo e mortífero erotismo. Com *La bohème,* Puccini criou — nas palavras de Sartori — a sua ópera essencial, ou seja, aquela em que melhor sintetizou o aspecto mais vital da sua poética. Até *Madame Butterfly,* não se afastou substancialmente deste esquema.

Uma pretensa obra verista

Apesar de derivar do célebre modelo teatral de Sardou — coroa de glória de Sarah Bernhardt —, *Tosca* rotulou Puccini de compositor verista. No entanto, é realmente estranho que na noite da estréia ninguém se tivesse dado conta da grande distância que separava a Tosca de Sarah Bernhardt da protagonista da ópera, que é, exclusivamente, uma mulher apaixonada e jovem. Terna, lânguida e apaixonada, a Tosca de Puccini aparece em cena como que impelida por um suspiro amoroso da flauta, com uma ciumenta inquietação delicadamente feminina, com a alma repleta de arrebatamento amoroso, que as cordas recolhem e dilatam em ondulações cada vez mais amplas e fragrantes. Os seus ciúmes são impetuosos, mas velados sempre por uma nota de ternura apaixonada, quase indefesa na sua juvenil ingenuidade, na sua amorosa e até tímida garridice expressa em *«Ma falle gli occhi neri»* («Mas põe-lhe olhos pretos»). Em resumo, Puccini viu a Tosca de uma forma não muito diferente daquela com que tinha focado

Mimi e, numa medida diferente, Manon: através do ténue véu idealizado de uma música que, como toda a da sua época, descendia da de *Aida* e que olhava a vaporosa e exangue elegia francesa. A tantas ligações, derivações e saltos a que se pode submeter a música de Puccini, há que acrescentar a nota de especial sensualidade de que são dotadas as suas heroínas. *Carmen* é, com certeza, um precedente que Puccini conservava, sem dúvida, num recanto mais ou menos remoto da sua imaginação: mas aquela modulação melódica fragmentária, umas vezes convulsa, outras quase morbidamente encerrada em si mesma; aquela sua maneira de «desenvolver, com grande nervosidade, o canto, distendendo e silabando as notas até as tornar numa espécie de excitação e histeria melódicas, completamente laminadas e lacerantes», como sintetizou de forma feliz Giacomo Debenedetti, criou figuras de mulher de uma complexidade e uma elaboração musical que não se encontram no verismo seu contemporâneo e, ao mesmo tempo, dotadas de uma psicologia singela na sua essência. Por isso, por vezes, parece mais simples. *«Donna... debole... cedo»* («Mulher... fraca... cedo»), suspirava, num deserto vazio, Manon e, no entanto, esse lugar inabitado, árido e desolado conseguia impregnar-se de um perfume sutil e perturbador. O mesmo que, embora mais secreto e indecifrável — mas precisamente por isso mais fragrante —, parece descer, trazido pela neve, para acompanhar o adeus de Mimi. Erotismo estranho, vibrante, mas como que envolto numa secreta ânsia que emana de certas espirais harmônicas, de certos imprevistos arrebatamentos melódicos. Em *Tosca*, este erotismo espontâneo, mas em certa medida idealizado, é levado a um primeiro plano, convertendo-se no elemento catalisador da ópera, graças ao efeito ampliador que sobre ele exerce a personagem de Scarpia: figura das mais geniais entre as criadas por Puccini e, sem dúvida, a única que se recorta com relevo. Esculpido pelos duros acordes em fortíssimo que abrem a ópera — e que continuam a ressoar, cavos e ameaçadores, durante toda a primeira parte do ato —, Scarpia impõe-se de fato como súbito protagonista, enchendo com a sua presença, ainda invisível, todas as sombras que se estendem, sinistras, na igreja deserta: sombras que fogem velozmente, mas com inquietação, à luminosa chegada de Floria Tosca. E, com o final do ato, Puccini mostra a diferença que existe entre um gênio do teatro e um autor de hábil talento. Ao contrário do que sucede em Sardou, Tosca entra aqui de novo em cena: agindo deste modo, no mesmo ambiente onde ainda ecoa o seu lânguido desejo de amor, encontra Scarpia, que, com a sua entrada espetacular, vai encher todo espaço cênico e acolhê-la com o cerimonial de um aristocrata que abre os seus salões para uma recepção esplêndida. E Tosca, uma vez mais, dá livre curso à sua impetuosa sensualidade: o arioso *«Ed io venivo a lui»* («E eu que vinha ter com ele») parece impregnar-se do fumo dos círios e do incenso que se expande lentamente na nave, carregando-se de um aturdimento voluptuoso que a orquestra — bloqueada por um *ostinato* cada vez mais obsessivo e sublinhado pelos acordes dos sinos — parece fincar com força crescente dentro do cérebro de Scarpia. Nunca como nesta cena — e no *Te Deum* seguinte, que constitui o seu desenvolvimento lógico — Puccini refletiu o decadentismo da sua época. A sua carga expressiva não perdeu, ainda hoje, a eficácia e a sua mola secreta é precisamente formada pela espontânea e natural sensualidade de Tosca, a que de imediato se contrapõe a de Scarpia, gélida, cerebral, inquietante até, e que Puccini coloca como sigla final do 2.° ato, quando, depois de ter assassinado Scarpia, Tosca sai de cena, murmurando *«E avanti a lui tremava tutta Roma»* («E, perante ele, tremia toda a Roma»).

Escreveu-se muito acerca do toque «verista» procurado e conseguido por Puccini para esta alvorada romana: a tonalidade do som dos sinos, a copla popular do pastor, são elementos inegavelmente realistas. E, no entanto, não há nada «real», nada «verdadeiro», nesta página que — juntamente com as outras «alvoradas» puccinianas — é filha única e legítima do credo poético expresso por Verdi no prelúdio do 3.° ato de *Aida:* «Copiar o verdadeiro é uma coisa bela, mas inventar o verdadeiro é muito melhor: pintura, não fotografia.» Trata-se de uma estupenda vibração interior de Puccini, que capta no amanhecer uma ansiosa reincorporação na vida, vida essa que é, acima de tudo, a dos sentidos, numa época rasgada pelas lacerações opostas da destruição (última ramificação do amor e morte de *Tristão e Isolda*) e da histeria neurótica que a *Salomé*, de Strauss, transmitirá a toda uma estirpe de heroínas cada vez mais transtornadas. Trata-se de um apego tenaz à componente sensual e física da vida. E daí o horror à velhice, à impotência e à morte. Aquela melodia confiada ao clarinete, enquanto a voz declama umas simples e nostálgicas notas, aquele alento cada vez mais desolado até che-

E. Piccagliani, Milão

À direita: cena do 2.° ato da Tosca, *de Puccini, numa representação realizada no Scala, de Milão, em que participaram, nos papéis principais, o soprano Renata Tebaldi e o barítono Tito Gobbi.*

gar ao *«Non ho amato mai tanto la vita»*, é a mesma desolada nostalgia que, com as mesmas notas, encerra a ópera, resumindo-a no seu instintivo e avassalador impulso vital.

Um drama psicológico

Esta extraordinária capacidade de Puccini para envolver, segundo um sábio jogo de saltos recíprocos, um estado de espírito, uma sensação emotiva ou mesmo a essência da personagem no quadro ambiental que a rodeia alcança o apogeu em *Madame Butterfly*. Nela, o estudo psicológico concentra-se quase exclusivamente na protagonista (de tal modo que a definição de «drama musical psicológico» usada por Carner parece muito adequada), mas a procura de um clima exótico e pitoresco também é levada nela ao máximo. O gênio de Puccini consiste em ter sabido unir os dois elementos, de forma que o desenvolvimento da protagonista se produza precisamente por meio de uma focagem progressiva do ambiente. O enquadramento «oriental» obtém-se graças ao emprego de uma paleta rítmica e harmônica excepcionalmente sugestiva, onde se inserem, pelo menos, sete motivos originais japoneses e um número impressionante de temas próprios, mas construídos «à japonesa», que envolvem a partitura numa rede de sonoridades refinadas, cambiantes e sutilmente incisivas, mas sempre impregnadas de uma secreta sensualidade, que de simples e espontânea em Floria Tosca se torna nesta obra mais alusiva e fugidia. Basta ouvir a entrada de Butterfly: nada mais simples do que o conjunto instrumental formado apenas por três instrumentos de cordas, harpas e trompas em surdina; mas uns leves arpejos do coro são suficientes para infundir na melodia um halo de felicidade emotiva. Deste modo, o *«Primaveril soffio giocondo»* («Primaveril sopro jubiloso»), de uma luminosa manhã japonesa, vai-se materializando lentamente para se encarnar, por fim, numa delicada figura feminina que entra em cena como remate lógico da frase musical. Depois, esta moldura vai evoluindo, «ocidentalizando-se», paralelamente ao incremento dramático da protagonista, cujo amadurecimento — que a transforma de etérea «figura de biombo» em dorido ser humano — é dosificado com extrema acuidade, graças a uma imaginação excepcionalmente inspirada e a uma técnica muito evoluída, que podemos colocar ao mesmo nível da de um Strauss ou de um Debussy.

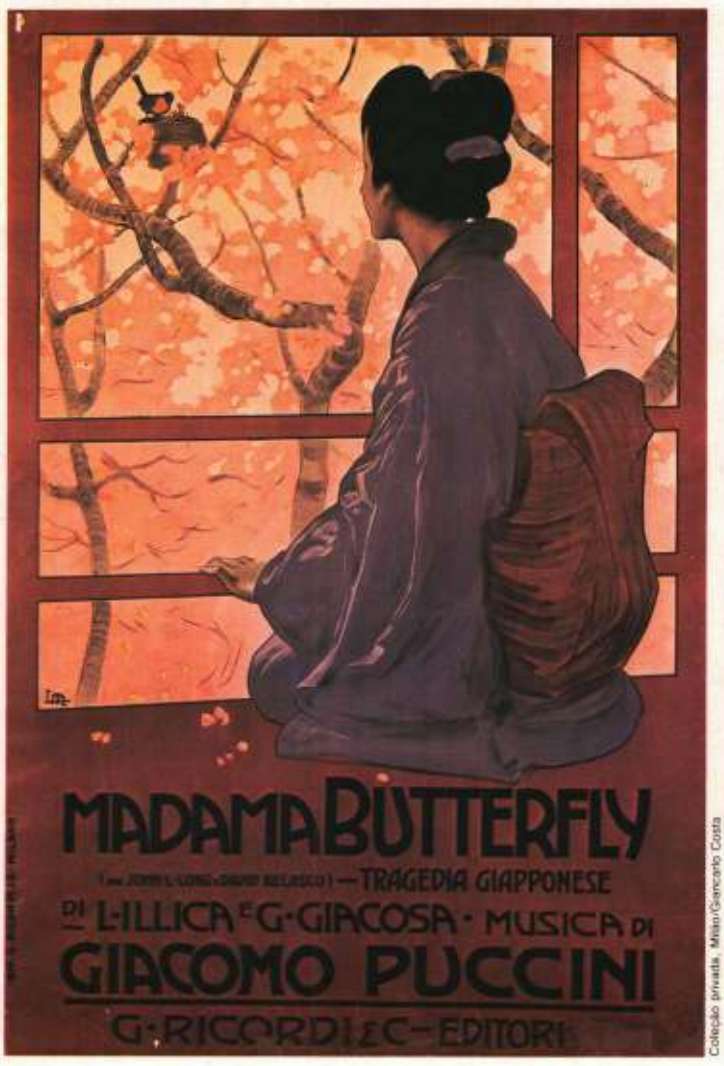
À procura de um novo estilo

Depois de *Madame Butterfly*, Puccini entrou numa fase experimental caracterizada pela busca de uma linguagem nova aplicável a formas teatrais diferente das mais até então e que, precisamente por isso, tendia a convertê-lo em prisioneiro de uma fórmula. O preço pago por esta busca foi a menor popularidade que partituras como *La fanciulla del West* ou *Il trittico* obtiveram junto do público. No entanto, com essas obras, a paleta de Puccini tornou-se infinita como a de um impressionista: basta dizer que Ravel recomendava aos seus alunos, como tema de estudo, a partitura de *La fanciulla*. O mesmo se pode dizer de *Il trittico*, em que cada uma das partes adquire um tom inconfundível e completamente autônomo, devido justamente a um particular tratamento orquestral, perceptível na ambientação debussysta sobre o rio, em *Il tabarro;* na fluida e luminosa conversação exclusivamente feminina, em *Suor Angelica;* e na ductilidade rítmica de *Gianni Schicchi*, que exprime, quase com força física, a irresistível e dissimulada vitalidade intelectual do protagonista.

Um testamento inacabado

Esta perfeita pintura ambiental parece constituir apenas um ensaio geral de tudo quanto Puccini plasmará em *Turandot*, uma das mais surpreendentes evocações emotivas de um ambiente imaginário de que a música se pode orgulhar. Tal como Puccini fez confluir em *Manon*, mais ou menos conscientemente, as diversas tendências musicais da época em que a escreveu, também nesta obra — a sua última e mais ambiciosa ópera — confluem, uma vez mais, numa síntese genial e extremamente pessoal, os elementos mais díspares que atravessam o confuso panorama musical dos anos 20. A brilhante paleta rítmica

Embaixo: cartaz do anúncio editado por Giulio Ricordi para a ópera Madame Butterfly, *de Puccini, obra em que se conjugam o estudo psicológico da protagonista e a busca de um clima pinturesco e exótico muito especial.*



Coleção privada, Milão/Giancarlo Costa

La fanciulla del West *(embaixo, cena de uma representação) estreou-se no Metropolitan, de Nova Iorque, em 10 de dezembro de 1910, com um elenco verdadeiramente excepcional: Emmy Destinn e Enrico Caruso. A direção esteve a cargo de Arturo Toscanini.*

de Stravinsky em *O Rito da Primavera* ou de Rimski-Korsakof em *Sadko;* o delicado decadentismo francês de Saint-Saëns e Debussy; a apropriação, segundo um manuseio magistral, muito superior ao de *Madame Butterfly,* de temas originais chineses (Carner identificou oito); a livre atonalidade de Schönberg, presente no inquietante coro dos espectros do 1.º ato; o pianismo de vanguarda de Alfredo Casella; tudo isso se funde na incrível realização de uma cenografia gigantesca, imóvel, inumana, que se exprime através de um cerimonial faustoso mas também implacável, cujo preciosismo revela, a cada passo, uma atroz crueldade. No meio de tudo isso, Liú parece proceder de um planeta diferente e muito remoto. É a última e desesperada evocação de um ideal de plácido intimismo, num mundo que já não existe e nem sequer é reconhecido.

Puccini refletiu nesta obra a letargia da sua época, que, recém-saída da Primeira Guerra Mundial, deslizava através de um caleidoscópio de valores cada vez mais desumanos para a Segunda: a imagem da princesa Turandot, no enigmático silêncio do seu primeiro aparecimento, simboliza, com atroz exatidão, um momento histórico. Um momento que era intolerável para Puccini, que o identificava com o mortal silêncio em que Liú, a última flor do passado, exala o seu imperceptível perfume antes de se petrificar no solene e indiferente cerimonial. Para Puccini, *Turandot* «não existe», é o «nada em que cada um se anula»: aquele nada silencioso que representa, para ele, o último dos horrores. ■

Giancarlo Costa

Em Turandot, *Puccini conseguiu plasmar uma das mais surpreendentes evocações emotivas de um ambiente imaginário de que a música se pode gabar. À direita: figurino que Brunelleschi desenhou para a estréia desta ópera, em 1926.*

Reg. Wilson. Londres

Catálogo de obras

Óperas
Le villi (F. Fontana, 1884) • *Edgar* (F. Fontana, 1889) • *Manon Lescaut* (Leoncavallo, M. Praga, D. Oliva, L. Illica e G. Giacosa, 1893) • *La bohème* (L. Illica e G. Giacosa, 1896) • *Tosca* (G. Giacosa, 1904) • *Madame Butterfly* (L. Illica e G. Giacosa, 1904) • *La fanciulla del West* (G. Civinini e C. Zangarini, 1910) • *La rondine* (G. Adami, 1917) • *Il trittico* (1918): *Il tabarro* (G. Adami), *Suor Angelica* (G. Fonzano) e *Gianni Schicchi* (G. Forzano) • *Turandot* (G. Adami e R. Simoni, 1926).

Outras obras vocais
Moteto e Credo em Honra de São Paulino (1878), incorporados na missa a quatro vozes e orquestra (1880) • *Salve Regina,* soprano e harmônio (1880) • *Requiem,* a três vozes, coro, órgão e uma violeta (1905) • *I figli d'Italia bella,* cantata (1877) • *Cantata a Júpiter* (1897) • Várias canções.

Obras instrumentais e de câmara
Prelúdio sinfônico (1876) • *Adagietto* (1883) • *Capriccio* sinfônico (1883) • *Scherzo* para quarteto de cordas (c. 1880-1883) • Quarteto de cordas, em ré maior (c. 1880-1883) • *Crisantemi,* quarteto de cordas (1890).

Perfil biográfico

Capítulo 15

Bruckner, arte e fé

Joseph Anton Bruckner nasceu em Ansfelden, a 4 de setembro de 1824. Foi o primeiro filho de Anton Bruckner (1791-1837) e de Theresia Helm (1801-1860), cuja família tinha há muitos anos uma estalagem famosa em Neuzeuge, perto de Steyr, que ficava próximo de Ansfelden. O avô e o pai do compositor eram mestres-escolas e este último era, além disso, *Kantor,* sacristão, organista e, em certas alturas, violinista nas festas e bailes da aldeia.

O casal Bruckner-Helm muito cedo se surpreendeu com as aptidões musicais do filho, que, aos 4 anos, já sabia reproduzir na espineta de seu pai as melodias que ouvira na igreja e, aos 7 anos, começou a ajudá-lo no ensino musical dos meninos mais pequenos da escola. Os seus progressos musicais eram contínuos. Aos 10 anos, Bruckner foi capaz de substituir o pai no órgão da igreja e descobriu, fascinado, o som das trombetas que, em determinadas ocasiões, se juntavam para reforçar o grupo de sopro que intervinha na missa da meia-noite de Ansfelden.

Dadas as aptidões musicais de Anton, os pais decidiram mandá-lo para Hörsching, para casa de seu primo Johann Baptist Weiss, representante da velha tradição musical do Norte da Áustria e da Baviera. Weiss foi, na realidade, o primeiro professor de Bruckner; desde a primavera de 1835 até finais de Dezembro de 1836, dedicou-se à educação musical do rapaz, ensinando-lhe especialmente teoria musical, harmonia e órgão. Em breve, o aprendiz de músico se iniciou na difícil arte da improvisação, tendo chegado a escrever quatro pequenos prelúdios para órgão.

Infelizmente, no fim de 1836, o pai de Anton adoeceu e ele teve de o substituir em casa, na igreja e na escola. Aos 12 anos, tinha, por vezes, de animar com o seu violino as danças dos camponeses do lugar.

Anos de aprendizagem

Após a morte do pai, ocorrida em 1837, a mãe levou-o à Abadia de S. Floriano, situada a seis quilômetros de Ansfelden, e pediu ao superior, Michael Arneth, que admitisse Anton como cantor no coro infantil do mosteiro. Ali passou três anos calmos e cheios de paz, que o Bruckner adulto recordaria sempre com carinho. Nunca deixou de visitar com freqüência a abadia, ali tocava órgão e recuperava a serenidade espiritual.

Bruckner recebeu ao mesmo tempo em S. Floriano uma cultura geral muito sólida e uma excelente educação musical, que consistiu em estudos de canto, violino e composição com professores notáveis, entre os quais se salientavam o violinista Franz Gruber, discípulo de Schuppanzigh, e o célebre organista beneditino Anton Kattinger. Terá sido, sem dúvida, este último a inculcar no adolescente o entusiasmo não só pelo órgão como pela composição. Durante o verão de 1838, Bruckner escreveu um breve prelúdio para órgão e, aos 15 anos, começou a sua carreira de organista, acompanhando algumas celebrações litúrgicas. Quando o superior lhe perguntou que profissão queria seguir, respondeu, no dialeto do Norte da Áustria: *«Wie da Vater»* («Como o meu pai»).

A partir daquele momento preparou a sua entrada na Escola Normal de Linz, cidade que, então, tinha cerca de 20 000 habitantes. Em outubro de 1841, depois de uma permanência de dez meses em Linz, obteve o diploma oficial que lhe permitia ser assistente de professor das classes dos cursos inferiores, tendo sido nomeado auxiliar em Windhaag, pequeno povoado com umas quarenta casas, o que, na realidade, o transformava quase em criado do professor da aldeia.

Durante os meses que passou em Linz, Bruckner estudou com August Dürrnberger, autor de um *Tratado Elementar de Harmonia e Contraponto,* acerca do qual disse, uns anos mais tarde: «Este livro fez de mim aquilo que sou.» Em Linz, Bruckner familiarizou-se com a música religiosa da escola austríaca, em especial com as missas de Mozart e dos irmãos Haydn.

Em janeiro de 1843, graças à ajuda do superior Arneth, Bruckner mudou-se de Windhaag para Kronstorf, pequeno povoado que ficava perto da abadia, com

Archiv für Kunst und Geschichte

À esquerda: fotografia de Bruckner em 1868, ano em que ingressou no Conservatório de Viena como professor de harmonia, contraponto e órgão, em substituição do seu antigo mestre, Sechter.

À direita: casa natal de Bruckner em Ansfelden, situada em frente da igreja onde, com 12 anos apenas, substituiu o pai doente nos cargos de Kantor, *sacristão e organista.*

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Vista da Abadia de S. Floriano em meados do século XIX. Bruckner ingressou na escola deste importante centro abacial da Alta Áustria na qualidade de menino soprano. Ali, entre os esplendores da sua arquitetura magnífica, passou três anos, durante os quais, além de receber uma sólida formação humanística, prosseguiu os estudos musicais e iniciou uma brilhante carreira como organista.

a promessa de concessão de um cargo em S. Floriano, logo que houvesse uma vaga. Em Kronstorf, Bruckner sentiu-se «como no céu». Do seu novo posto deslocava-se regularmente a S. Floriano, onde Hans Schläger lhe ensinava a escrita de coros masculinos e, três vezes por semana, a Enns para que Leopold E. von Zenetti o iniciasse na técnica dos instrumentos de tecla e da composição, segundo as obras de Bach, Mozart e Michael Haydn.

Visitava também Steyr com freqüência, a fim de se exercitar no órgão da igreja. Para recordar aos seus protetores de S. Floriano a promessa de lhe darem um lugar como músico na abadia, compôs uma cantata dedicada ao chanceler Friedrich Mayr com o significativo título de *Vergissmeinnicht* («Não Me Esqueçais»). Em maio de 1845, Bruckner venceu um nova prova para ascender ao grau de professor e o abade de S. Floriano nomeou-o imediatamente primeiro adjunto da escola paroquial.

Nomeação para S. Floriano

Enquanto exerceu o cargo, de 1845 a 1855, o talento de Bruckner amadureceu de uma maneira lenta e profunda. Sob a direção de Kattinger e de von Zenetti, não só continuou a estudar o repertório clássico, em especial o austríaco, mas passou a acompanhar os concertos das associações de Linz. O resultado da sua permanência em S. Floriano foi a composição de cerca de cinqüenta obras para a igreja, das quais unicamente duas se destinavam ao órgão; as restantes eram peças vocais, para coro misto e piano. Em 1851, Bruckner substituiu Kattinger como organista titular da Abadia de S. Floriano.

Durante este período, apaixonou-se pela filha mais velha do mestre-escola Michael Bogner, família com quem convivia. Louise Bogner não lhe correspondeu e casou no ano seguinte, o que provocou em Bruckner uma grande decepção e o levou a escrever a cantata *Entsagen* («Renúncia»). Em 1855, Bruckner apresentou-se na Escola Normal de Linz, a fim de obter o título de professor primário. Nesse momento, apercebeu-se de que as suas possibilidades de progredir eram praticamente nulas depois da morte do superior Arneth em 1854. Assim, estimulado pelos conselhos do compositor e organista Robert Führer, teve um encontro, em Viena, com o célebre professor Simon Sechter, notável contrapontista que exercia os cargos de organista da corte e professor do Conservatório. Entusiasmado com os trabalhos de Bruckner, Sechter aceitou-o imediatamente como discípulo.

Organista em Linz

Em novembro de 1855, Bruckner apresentou-se ao concurso para o cargo de organista da Catedral de

Archiv für Kust und Geschichte

Em cima: fotografia de Simon Sechter (1788-1867), compositor e teórico musical austríaco. Grande contrapontista e organista da corte de Viena desde 1824, foi professor do Conservatório de Viena, de 1851 a 1868. Entre os seus discípulos, o mais famoso foi, sem dúvida, Bruckner. Schubert também poderia tê-lo sido, uma vez que, pouco antes de morrer, pretendeu estudar contraponto com ele.

À direita: vista da cidade de Linz, segundo uma pintura do século XIX. Bruckner viveu nela durante dez meses, entre 1841-1842, para obter o diploma de professor auxiliar, e no período de 1855 a 1868, quando foi organista da catedral.

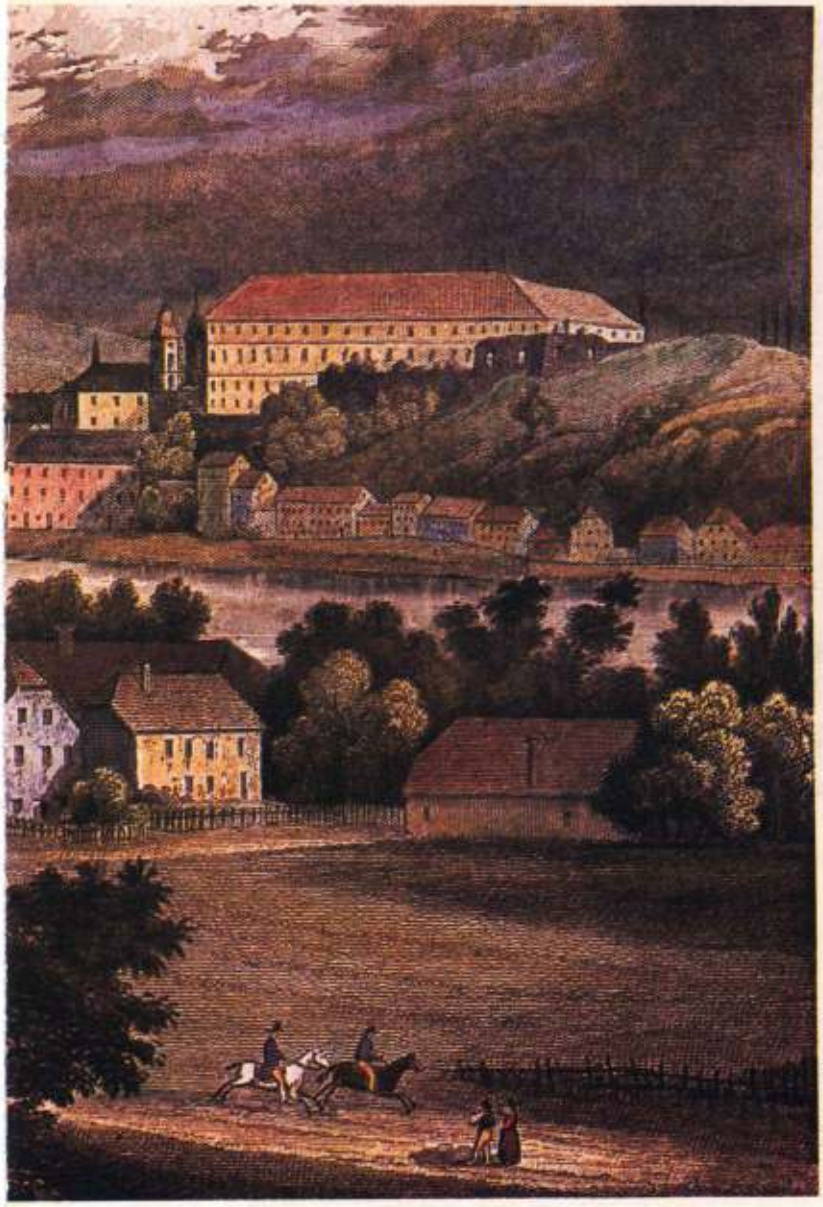
Linz. Com uma improvisação genial convenceu o júri e, assim, começou uma nova fase da sua vida. Tinham chegado ao fim os aprazíveis anos passados em S. Floriano. Graças ao seu novo cargo de organista em Linz, Bruckner inscreveu o seu nome entre os dos grandes organistas e mestres de capela austríacos, que tinham à sua disposição ótimos instrumentos construídos no Norte da Áustria.

O repertório da Catedral de Linz beneficiava das vantagens da coexistência de dois cultos: o católico e o luterano. No primeiro, cultivavam-se, além da música gregoriana e instrumental, as peças dramáticas do barroco. Por outro lado, devido à proximidade de regiões luteranas, o repertório via-se enriquecido com os cânticos espirituais desta natureza.

Bruckner viveu em Linz desde o Natal de 1855 até 1868. Durante os primeiros cinco anos, se decidiu limitar a seguir as aulas de Sechter, que o havia proibido de compor, e a única coisa que fazia era improvisar ao órgão, colaborar como organista nos serviços religiosos e dirigir o coro Frohsinn. A par de todas estas atividades, em 1860 Bruckner abordou de novo a composição de algumas obras corais e de outras peças provenientes do ensino teórico. Nos finais de 1861, depois de passar num exame, obteve, em Viena, o título de professor de música, que lhe deu o direito a ensinar; ao mesmo tempo, sob a direção de Otto Kitzler, estudou a fundo a orquestração e a música dos compositores contemporâneos, nomeadamente de Mendelssohn e de Meyerbeer. Este intenso ritmo de trabalho chegou a afetar sua saúde, pelo que se viu obrigado a tirar uma temporada para descansar.

Encontro de uma vocação

Em 1863, produziu-se um acontecimento notável na vida artística de Bruckner: a revelação da obra de Wagner, que despertou a sua verdadeira vocação como compositor. Foram frutos desta revelação a composição da sinfonia em fá menor, que nunca numerou, e do *Salmo CXII*. As obras daquele compositor que mais impressionaram Bruckner foram *Tannhäuser* e *Tristão e Isolda*, que conheceu na sua redução para piano a quatro mãos. No ano seguinte, terminou a sinfonia em ré menor, que denominou *Nullte*, ou seja o número zero, e que constitui o prólogo de uma série de nove sinfonias magistrais.



Archiv für Kunst und Geschichte

A admiração de Bruckner pela obra e pessoa de Wagner foi correspondida da mesma maneira pelo mago de Bayreuth. Embora Wagner só a uns poucos reconhecesse méritos nas suas memórias, notou imediatamente em Bruckner algo fora do comum; disse acerca do organista austríaco: «Se existe alguém que tenha idéias sinfônicas depois de Beethoven, esse alguém é Bruckner.» À direita: silhueta que representa Bruckner entregando a Wagner a sua 3.ª sinfonia.

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

A solidão, o excesso de trabalho e as decepções sentimentais e profissionais afetaram de novo a sua saúde e em especial a sua estabilidade psíquica. Depois de se ter submetido a um tratamento nas termas de Bad-Kreuzen, perto de Grein, requereu um lugar no Conservatório de Viena, onde, a partir de julho de 1868, passou a ensinar harmonia, contraponto e órgão como substituto do seu antigo professor Sechter, falecido em setembro do ano anterior. A nomeação foi contestada por Eduard Hanslick, professor universitário e crítico musical, que iniciou assim a sua feroz oposição pública a Bruckner, que, em parte devido a isso, só conseguiu a nomeação oficial em 1875.

Êxito em Paris e em Londres

Em 1869, foi convidado para ir a França inaugurar em Nancy o órgão Saint-Épvre, fabricado pelos construtores parisienses Merklin-Schütze. Tratava-se de uma espécie de concurso organizado pelo vigário da igreja e em que participaram os seguintes organistas: Girod, de Namur; Renaud de Vilbrac, de Paris; Stern, de Estrasburgo; Ply, de Soissons; e Duval, de Reims. Os construtores do órgão ficaram tão impressionados com as improvisações de Bruckner que o convidaram a ir a Paris, onde atuou na tribuna de Notre-Dame. Desta vez, Bruckner teve à sua disposição um órgão que estava à altura do seu talento, o célebre instrumento construído por Cavaillé-Coll, que oferecia as possibilidades extraordinárias dos seus cinco teclados. Entre o público, encontravam-se nesta ocasião César Franck, Camille Saint-Saëns, Daniel F. Auber, Charles Gounod e Ambroise Thomas.

Dois anos mais tarde, Bruckner teve oportunidade de realizar uma nova série de concertos por ocasião da inauguração do novo órgão gigante do Royal Albert Hall, de Londres. Os concertistas que alternaram com Bruckner nessa altura foram Lohr, vindo de Pest, Heintze, de Estocolmo, e Mailly, de Bruxelas. Perante o seu triunfo indiscutível, Bruckner foi convidado a efetuar cinco recitais de órgão durante a segunda quinzena do mês de agosto no Crystal Palace londrino.

Em 1872, Bruckner acabou a 2.ª sinfonia em dó menor, que inaugurou uma nova fase da sua produção, caracterizada pela originalidade da forma, que ampliou de maneira totalmente peculiar. Apesar de tudo isto e de ser considerado um organista célebre, Bruckner chegou aos 50 anos como um compositor incompreendido. O eco dos seus grandes êxitos como improvisador em França e Inglaterra dissimulava o insucesso na sua pátria, onde era conceituado unicamente num círculo restrito: em Linz e S. Floriano. Disse-se, e é verdade, que a sua grande veneração por Wagner e a amizade que este lhe mostrou sempre lhe valeram a inimizade e a oposição de Hanslick e de Brahms. O primeiro dirigiu uma campanha contra Bruckner por ocasião da execução da sua 2.ª sinfonia na Gesellschaftkonzert (Sociedade de Concertos) de Viena. Em 1878, as coisas pareceram melhorar e, em janeiro, foi, finalmente, nomeado membro da capela imperial, da qual era organista havia dez anos.

Um reconhecimento tardio

O êxito de Bruckner foi tardio e a sua consagração só chegou quando tinha 61 anos. Segundo um comentário crítico publicado no *Kölnische Zeitung*, jornal de Colônia, quando da estréia em Leipzig da sua 7.ª sinfonia, o seu talento despertou inicialmente curiosidade, mais tarde, admiração e, por fim, entusiasmo. Só a partir de 1884, o público o reconheceu, a crítica o considerou

Dr. Hans Kramárz/Zefa

À esquerda: monumento em honra de Anton Bruckner, atualmente colocado no Parque Municipal de Viena. O busto, obra de Viktor Tilgner, foi começado em 7 de novembro de 1891, data em que Bruckner recebeu o título de doutor honoris causa *da Universidade de Viena.*

como um dos grandes compositores e os concertos preenchidos com obras suas foram aceitos em Haia, Dresden, Frankfurt, Nova Iorque, Munique, Viena, Leipzig e Karslruhe. Mas, ao mesmo tempo que se verificou o reconhecimento público, a sua saúde começou a enfraquecer e manifestaram-se os primeiros sintomas de um mal-estar que já não o abandonaria: cansaço, indisposições, dores de garganta, catarros e, acima de tudo, um grande nervosismo.

Em 1886, estreou-se o seu *Te Deum*, com grande êxito junto do público. Desta vez, conseguiu inclusive um acolhimento favorável por parte de Hanslick, ao contrário de Brahms, que continuou a manter em relação a ele uma atitude claramente hostil. Os dois anos seguintes decorreram de forma tranqüila e produtiva para Bruckner. Há que referir uma tentativa de reconciliação entre Brahms e Bruckner preparada por amigos comuns e que acabou por não ter resultados positivos.

No fim de 1890, o imperador recebeu Bruckner, porque este lhe queria agradecer o fato de ter aceito a dedicatória da sua 8.ª sinfonia. Pouco depois, o governo da Áustria concedeu-lhe uma pensão. Em 7 de novembro de 1891, foi nomeado doutor *honoris causa* pela Universidade de Viena, o que voltou a provocar a cólera de Hanslick e dos partidários de Brahms. Nesse mesmo ano, a célebre Singakademie vienense concedeu-lhe a sua máxima condecoração.

«A Despedida da Vida»

Em 1892, Bruckner visitou pela última vez Bayreuth, onde permaneceu durante bastante tempo diante do túmulo de Wagner, como que impelido por um aviso premonitório de que o seu fim se aproximava. Em 1893, a sua saúde piorou de modo tão alarmante que o compositor pensou ter chegado o momento de redigir o seu testamento, o que fez a 10 de novembro desse mesmo ano, manifestando nele o seu desejo de ser sepultado debaixo do órgão da igreja de S. Floriano. Durante este período, aproveitando melhoras ocasionais da sua doença, Bruckner ainda foi até Berlim (1894) para assistir à interpretação de algumas obras suas, e a Klosterneuburg (em dezembro do mesmo ano), onde tocou órgão pela última vez na vida, durante um ofício religioso. Mesmo assim, até ao longo desses derradeiros anos, o compositor trabalhou na sua 9.ª sinfonia, de que deixou acabados unicamente os três primeiros andamentos e esboçado o último. É uma obra sobre a qual gravita a proximidade da morte. Não era por acaso que Bruckner pensava dedicá-la «ao bom Deus», ao mesmo tempo que intitulava o *adagio* (terceiro andamento) «A Despedida da Vida».

A alta sociedade vienense tinha recebido Bruckner mas nunca chegou a considerar aquele camponês do Danúbio como um dos seus. A sua corpulência, devida em parte ao seu gosto pela cerveja, o cabelo extraordinariamente curto e o desalinho no vestir não favoreciam a sua imagem. Estas circunstâncias devem ter influído decisivamente no fato de, apesar de se ter apaixonado tantas vezes, haver sido rejeitado sempre. O músico morreu solteiro e atormentado pela idéia do casamento. Dele pode dizer-se que foi um homem de fé profunda, que expandiu a sua inspiração serena em amplos andamentos, nos quais cantava a glória de Deus e a sua admiração pela beleza do mundo.

Bruckner faleceu em 11 de outubro de 1896, em Viena. O seu funeral realizou-se no dia 14, na Karlskirsche. Durante a cerimônia litúrgica, foi interpretada a música fúnebre do *adagio* da sua 7.ª sinfonia, numa versão para instrumentos de sopro que Ferdinand Löwe preparou para o efeito. Conforme era seu desejo, foi enterrado, quatro dias após a sua morte, na cripta de S. Floriano, debaixo do órgão. □

Capítulo 16

Uma obra profundamente religiosa

Aos 40 anos, Bruckner já tinha redigido um número tão elevado de obras como o que iria compor depois dessa idade. Eram todas composições que se inseriam na música de caráter religioso e no gênero de câmara. Mas, apesar de em algumas delas deixar entrever a extensão do gênio musical que, mais tarde, mostraria na sua plenitude, Bruckner nunca teria passado à posteridade se apenas tivesse escrito essas obras.

O que há de mais notável nesta primeira fase são as obras escritas em 1862, enquanto estudava com Kitzler: as *Quatro Breves Peças Orquestrais* e o quarteto de cordas em dó menor. São também significativas algumas obras de circunstância, escritas, acima de tudo, com verdadeiro saber, uma vez que a sua formação, embora completa do ponto de vista tradicional, estava totalmente fora da sua época.

Apesar das limitações próprias de um músico provinciano que vivia afastado dos grandes centros musicais, conhecia a fundo as obras dos irmãos Joseph e Michael Haydn e de Mozart. Este conhecimento coincidia com a ignorância da obra de Beethoven, Schubert, Schumann e, é claro, de Berlioz, Liszt e Wagner. Em contrapartida, a música de Mendelssohn, especialmente as suas obras corais para vozes masculinas, havia sido alvo de um estudo profundo por parte de Bruckner.

Não obstante as suas muitas lacunas, a melhor música de Bruckner escrita antes dos 40 anos não é nem impessoal nem opaca; muitas vezes interessa o ouvinte e, outras, chega até a comover.

No entanto, trata-se, fundamentalmente, de uma música que pretendia ir ao encontro dos gostos conservadores do público a que se destinava.

Música eclesiástica

A *Missa solemnis,* em si bemol (1854), é, talvez, a obra que melhor exprime as características musicais desta primeira fase do compositor. Trata-se do quarto ensaio que realizou no campo da missa: o primeiro foi um

E. Lessing/Magnum/Zardova

À direita: órgão da igreja da Abadia de S. Floriano, conhecido hoje como o órgão de Bruckner. Neste instrumento, intimamente ligado a toda a sua produção, encontrou Bruckner o meio capaz de exprimir as suas profundas convicções religiosas.

rascunho em dó, escrito em Windhaag, a que se seguiram dois esboços, um de uma missa em sol e outro de uma missa em mi bemol, ambos escritos em Kronstorf. A *Missa solemnis* começa com o *Kyrie* do citado esboço de missa em mi bemol e vê-se claramente que é anterior ao resto da obra; seguem-se o *Gloria,* em que domina a forma sonata, e o *Credo,* de orquestração e estrutura muito mais livres. A obra termina com um *Sanctus* medíocre, em que se nota uma forte influência de Schubert, e um *Agnus Dei* de grande qualidade. No entanto, a parte de órgão desta missa foi escrita como um baixo *ostinato,* processo próprio de épocas pretéritas. Esta obra foi redigida pouco antes de Sechter o ter obrigado a abandonar, temporariamente, a composição.

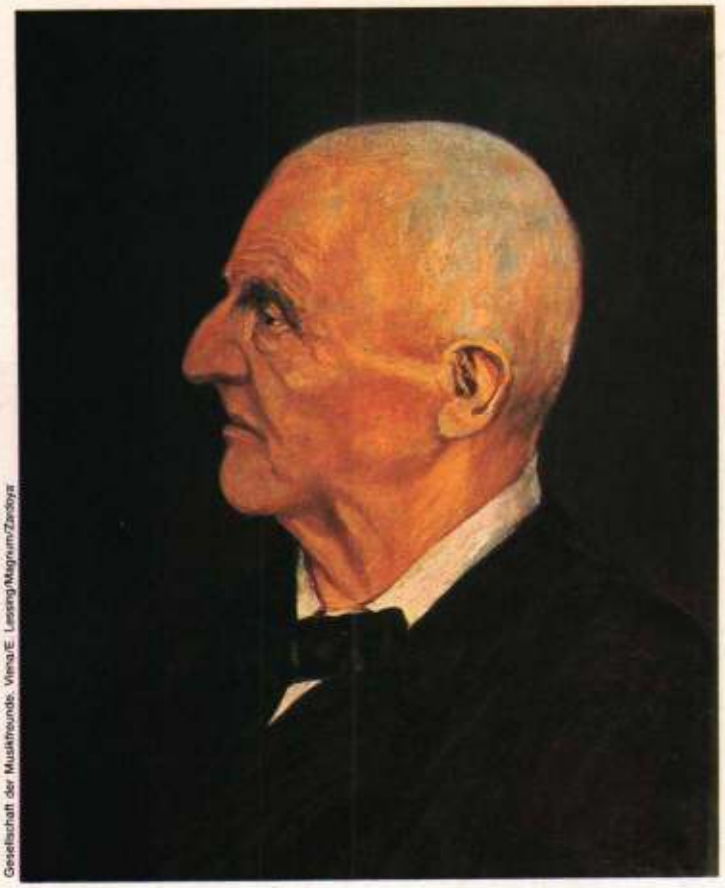
Uma realização anterior foi o *Requiem* em ré menor, para solistas, coro misto e orquestra, que é, talvez, a sua obra de juventude mais interessante. São notáveis as semelhanças que tem com o *Requiem,* de Mozart, e com algumas obras de Pergolesi. Apesar das influências técnicas que evidencia, a personalidade de Bruckner está já totalmente presente nela. O *Requiem* foi estreado em 13 de setembro de 1849, em S. Floriano. Bruckner apresentou-o, dois anos mais tarde, a Assmayr, mestre de capela da corte imperial de Viena.

A missa em ré menor, acabada em 1864, tem uma escrita muito mais perfeita do que a precedente e uma estrutura muito mais sólida. O intervalo de oitava está ligado ao conceito de onipotência divina. A um *Kyrie* em forma de sonata segue-se um *Credo* inteiramente tradicional, em três partes. O resto da obra distingue-se por uma orquestração na linha de Haydn e Mozart e adquire uma autonomia desconhecida até então na produção de Bruckner. De qualquer modo, a sensibilidade desta composição é já romântica, embora sem excessos, e a sua expressão religiosa é típica de um crente convicto.

A partir da revelação da música de Wagner, que Bruckner conheceria pessoalmente em 1865, o compositor austríaco atreveu-se a revelar mais a sua personalidade. Convém salientar que a música de Bruckner não deve, em princípio, nada à de Wagner, a não ser uma maior independência harmônica. A personalização da linguagem de Bruckner foi gradual; em primeiro lugar, surgiu das suas efêmeras improvisações ao órgão. Foi difícil para Bruckner ousar plasmar por escrito as suas inovações, uma vez que temia ser considerado revolucionário.

A missa em fá menor (1868) foi a sua terceira missa completa. Começada em março de 1867, foi terminada em setembro de 1868. A sua estrutura é totalmente clássica, bem como a linguagem fugada de alguns dos seus trechos, que já utilizara, antes, na *Missa solemnis.* Desta vez, juntou-se-lhe o uso de uma escrita harmônica muito livre. Surpreendem os resultados que Bruckner obteve com as intervenções da massa coral, assim como as inesperadas modulações que o conduziram a um cromatismo pleno. Cada vez que Bruckner afirmou sua personalidade, como aconteceu nesta missa e na que escreveu antes, em ré menor, conseguiu uma das montagens musicais mais importantes da música romântica. Esta missa foi estreada em Viena, a 16 de junho de 1872.

A missa em mi menor, escrita em 1866, pertence, pelo contrário, a um estilo mais impessoal, em que domina outro conceito estético e litúrgico. Foi composta para oito vozes mistas e um pequeno grupo instrumental de sopro, excluindo, portanto, os instrumentos de cordas, considerados pouco austeros para serem empregados no âmbito eclesiástico. Parece que, nesta altura, Bruckner se inspirou no estilo contrapontístico da escola romana do Renascimento, preconizado pelo grupo católico germânico dos Cecilianos, ativos no século XIX. O



Gesellschaft der Musikfreunde, Viena/E. Lessing/Magnum/Zardoya

Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat

Entre as numerosas obras de caráter religioso escritas por Bruckner (em cima, segundo um retrato anônimo datado de 1876), que, tal como as suas sinfonias, tiveram numerosas versões, merecem especial destaque a missa em ré menor e a missa em fá menor. Com elas, Bruckner afirmou sua personalidade e conseguiu uma das montagens musicais mais importantes do romantismo. À direita: quadro de El Greco intitulado A Santíssima Trindade.

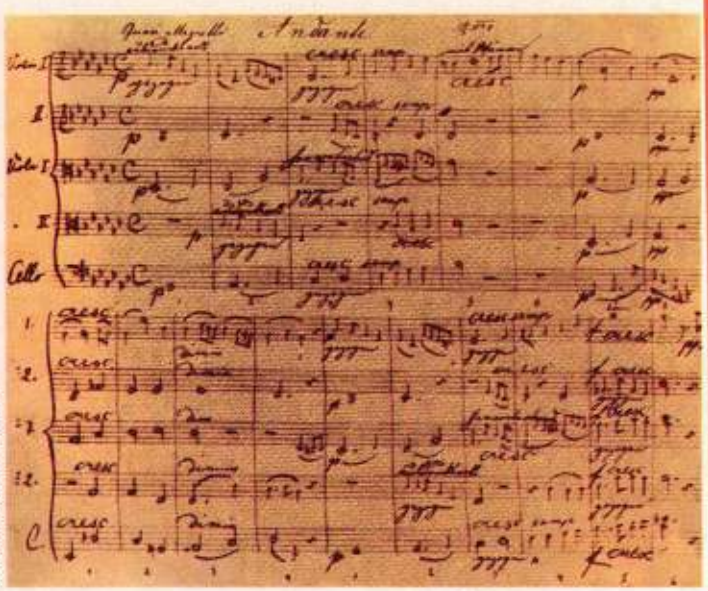
ideal era a imitação de Palestrina, de quem Bruckner chegou a utilizar um tema da *Missa brevis*, do livro XIX, no *Sanctus* desta missa. Tal como as suas sinfonias, as missas de Bruckner foram objeto de numerosas versões.

Na maturidade, Bruckner compôs duas outras extraordinárias obras religiosas, que se inscrevem no estilo romântico: o *Te Deum* de 1886 e o *Salmo CL* de 1892. O primeiro é uma obra solene e exultante, em que Bruckner traduziu musicalmente, de forma perfeita, o hino de Santo Ambrósio. O *Salmo CL* é, infelizmente, pouco conhecido, apesar da sua magnificência e força, já que para o interpretar são necessários uma grande orquestra e um coro misto. A breve duração da obra não compensa os organizadores pela dispendiosa montagem que exige. No *Pange lingua* (1868) e em *Os justi* (1879), Bruckner usou os antigos modos eclesiásticos, o que constituiu uma autêntica novidade na época.

Das suas numerosas obras corais profanas só duas chegaram a atingir o nível das composições religiosas: *Das deutsche lied* («O Cântico Alemão»), (1892), escrito em S. Floriano, quando aí passava uns dias descansando, depois de t iniciado a redação d 9.ª sinfonia, e *Helgolan* para coro masculino e o *questra completa (1893 composto em plena doença entre 29 de abril e 15 d* maio. Nesta composição, lirismo de Bruckner afirmou -se de modo magnífico. A obra foi estreada em Steyr num concerto a que o auto assistiu, em outubro desse mesmo ano.

Um reduzido número de obras de câmara

Uma das obras de música de câmara mais caracte rísticas das cinco que Bruc kner escreveu é o quintet op. 102, de dois violinos duas violetas e um violonce lo, na tonalidade de fá maior. Composto entre 187 e 1879, constitui a sua se gunda partitura dedicada a este gênero. É uma obra de longa duração, que ultrapas sa os quarenta minutos e que consta de quatro tem pos. O primeiro é um *mode rato* que, como a maioria dos primeiros andamentos instrumentais de Bruckner, é formado por três temas, em vez dos dois habituais. Se gue-se um *scherzo vivace*, em ré menor, cujo trio, muito mais lento, foi escrito na to nalidade de mi bemol e pa rece extraído de um *ländler* austríaco. O terceiro anda mento é um *adagio*, que apresenta dois temas com plementares: o primeiro ba seia-se numa escrita contra pontística e o segundo cria um clima de grande intensi dade por meio de freqüentes modulações cromáticas. O *finale vivace* é brilhante e complexo e foi escrito na to-

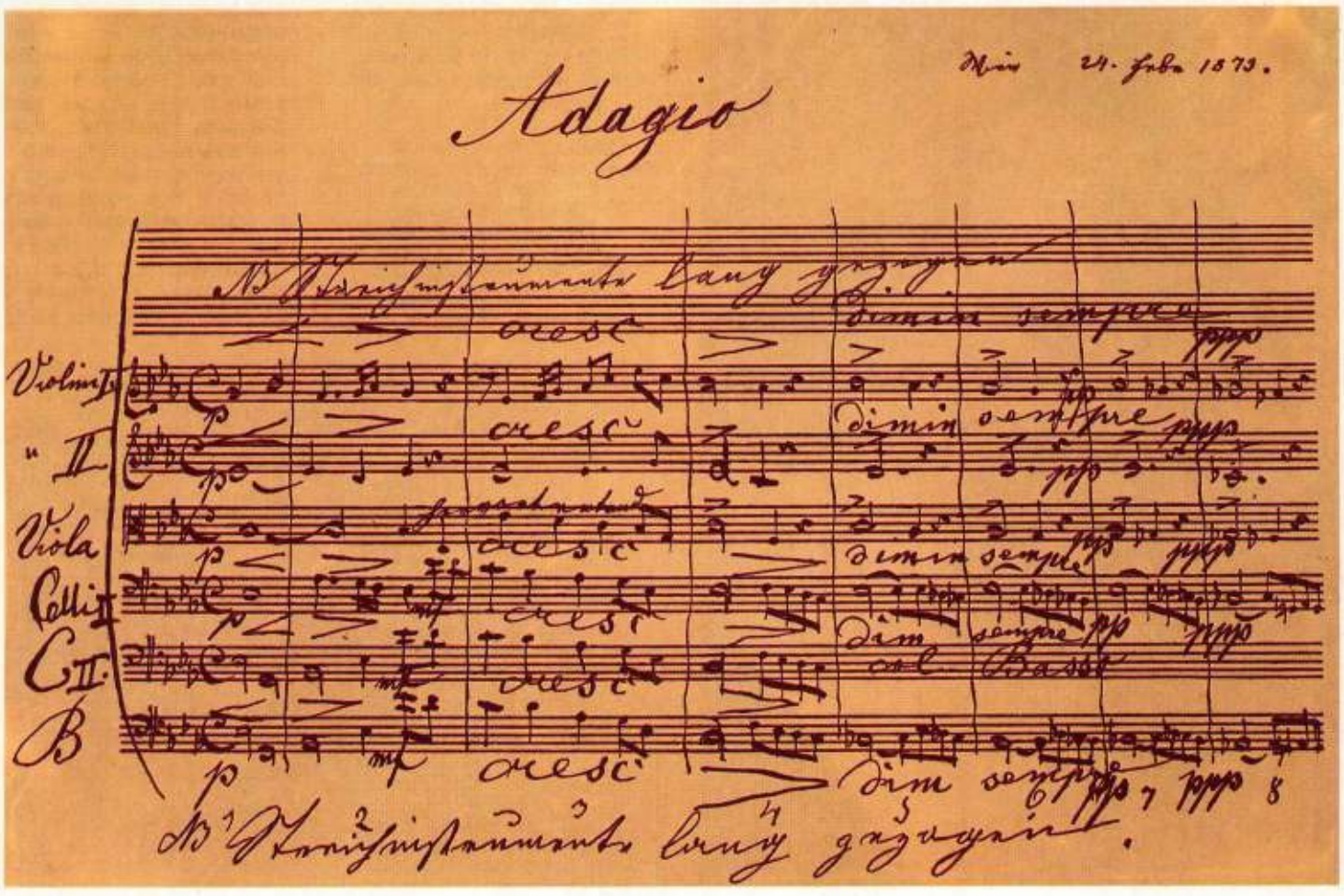
Embaixo: fragmento do segundo andamento do quinteto de cordas, em fá maior, de Anton Bruckner. Composto entre 1878 e 1879 e dedicado ao duque Max-Emmanuel da Baviera, é a mais conseguida das cinco obras de câmara escritas por Bruckner.

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

nalidade geral da obra — fá maior. Bruckner teve grande dificuldade em conseguir que a obra fosse estreada publicamente por intérpretes profissionais, coisa que só aconteceu em 8 de janeiro de 1885. Compôs também peças para piano sem especial significado e outras para órgão que beneficiaram do seu esplêndido conhecimento deste instrumento, do qual soube aproveitar todas as possibilidades tímbricas e expressivas.

A obra sinfônica

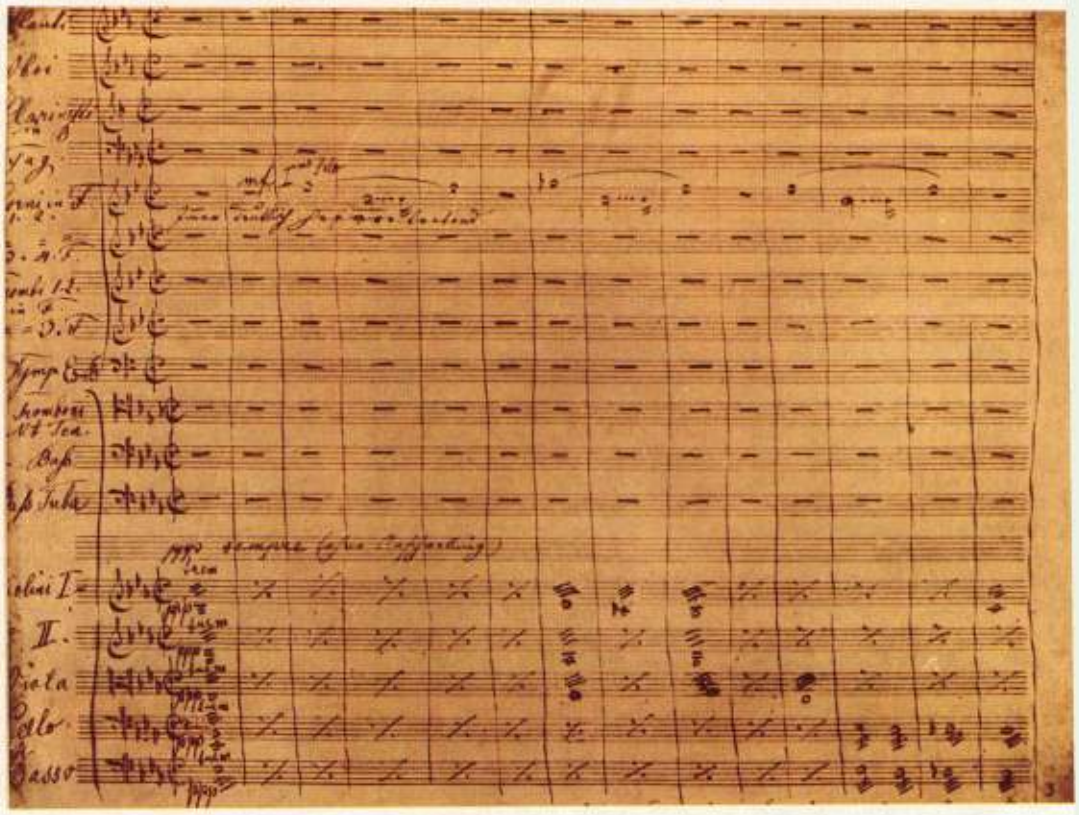
Havia já bastante tempo que os principais membros da escola de musicologia de Viena se tinham dado conta de que as numerosas edições das sinfonias de Bruckner não coincidiam com os originais do seu autor. O próprio Bruckner aprovara alguns dos retoques que os seus discípulos ou os seus intérpretes, como F. Schalk, F. Löwe e C. Haynays, tinham introduzido nas suas obras sinfônicas, umas vezes na orquestração e outras na harmonia, para as tornarem mais acessíveis ao público. Mas até à terceira e quarta décadas do presente século não se intentara investigar as alterações nem analisar as fontes para se voltar às versões originais. As sinfonias de Bruckner têm em comum a utilização de três temas no andamento inicial; o uso periódico da frase de oito compassos; a presença de numerosos elementos folclóricos, em especial procedentes do *ländler* austríaco, e dimensões muito amplas, que exigiram, progressivamente, uma orquestra cada vez mais poderosa.

Depois de alguns ensaios sem transcendência, Bruckner compôs a sinfonia em ré, também chamada *Die Nullte* («Zero»), entre 1863 e 1864, enquanto estudava com Otto Kitzler. O próprio Bruckner a classificou de

O adagio (embaixo, fragmento da partitura) da 3.ª sinfonia, em ré menor, de Bruckner é uma homenagem à obra e à pessoa de Richard Wagner. Bruckner conseguiu a consagração internacional como organista durante a sua digressão por França e Inglaterra. À esquerda: silhueta de Bruckner ao órgão, por Böhler.

Archiv für Kunst und Geschichte

«exercicio acadêmico [...], rejeitável, nula, apenas uma experiência». A *Nullte*, formada por um *allegro*, um *andante* e um *scherzo*, merece, no entanto, melhor acolhimento do que aquele que lhe é concedido. Foi dada a conhecer integralmente em Klosterneuburg por Franz Moissl, no dia 12 de outubro de 1924.

A 1.ª sinfonia, chamada *Linzer Symphonie*, apresenta semelhanças com algumas obras de Liszt. Escrita na tonalidade de dó menor, inicia o ciclo das nove sinfonias de Bruckner. Começa com um *allegro*, composto por três temas muito diferenciados e onde alternam os elementos rítmicos, líricos e épicos. Segue-se um sereno *adagio*, que evoca o cromatismo wagneriano, e que se liga a um *scherzo* sarcástico e violento. A obra termina com grande violência rítmica. A 1.ª sinfonia só conseguiu ser estreada em Linz, a 9 de maio de 1868, com a conseqüente desilusão por parte do seu autor. Uma segunda versão, chamada vienense, foi estreada na capital austríaca em 13 de dezembro de 1891.

A primeira versão da 2.ª sinfonia foi começada em 1869 e concluída em 1872. É uma obra que inicia uma nova fase da produção bruckneriana, no duplo aspecto da forma e da expressão. É uma composição muito mais comedida e clássica do que a anterior. Pela primeira vez em Bruckner, a forma amplia-se de modo totalmente novo. O primeiro e o último andamentos — o *moderato* inicial e o *finale* — foram construídos da mesma maneira. A grande abundância dos temas, que por vezes se apresentam fragmentadamente, deixava antever que Bruckner não chegasse a dominar a matéria sonora nesses dois tempos. O *andante* é altamente contemplativo e tem uma instrumentação perfeita, enquanto o *scherzo* apresenta elementos populares inspirados em danças tradicionais alemãs. Liszt entusiasmou-se com esta sinfonia, mas não conseguiu que fosse interpretada, já que os regentes de orquestra a acharam demasiado longa e sem sentido musical. No entanto, quando a primeira versão foi estreada em Viena, a 26 de outubro de 1873, obteve um êxito extraordinário. O próprio Bruckner realizou, depois, duas versões sucessivas, uma em 1876 e outra em 1894, ambas em Viena.

Archiv für Kust und Geschichte

A 4.ª sinfonia, em mi bemol maior, de Bruckner (em cima, página da partitura), foi estreada em Viena, a 20 de fevereiro de 1881, sob a direção de Hans Richter.

Encontro com o seu estilo próprio

O estilo peculiar de Bruckner aparece com a sua 3.ª sinfonia, em ré menor, cuja composição começou em maio de 1872, continuou durante o verão em Marienbad, para onde fora a fim de fugir a uma epidemia de cólera em Viena, e acabou na véspera de Natal de 1873. Um *moderato con moto* inicia um tema baseado nos intervalos característicos de Bruckner: os de quarta, quinta e oitava. Um *andante*, que ultrapassa os duzentos compassos, alterna os sentimentos de paz, de delicadeza e de mistério e transporta o ouvinte para regiões místicas. A totalidade do *adagio* é uma homenagem a Wagner, em especial a *Tristão e Isolda*. O caráter completamente oposto do *scherzo vivace ma non troppo* é exacerbado e nele se deformam até os ritmos de algumas danças campestres. O final é um *allegro*, com um tema de *A Valquíria*, de Wagner, a que se contrapõe um ritmo de polca completamente diferente.

Quando da sua estréia, a 3.ª sinfonia constituiu um autêntico insucesso, uma vez que o público esperava uma obra mais clássica, como a anterior. A segunda versão desta obra foi escrita por Bruckner em 1877, e a terceira em 1890. Foram ambas estreadas em Viena.

Sinfonias da maturidade

Iniciada no começo de 1874, a 4.ª sinfonia, chamada *Romântica*, foi terminada em 22 de dezembro do mesmo ano. Escrita na tonalidade de mi bemol maior, é uma obra luminosa. O seu primeiro andamento, *allegro molto moderato*, está perfeitamente estruturado. O sopro pastoral, alguns desenhos cromáticos à maneira de Wagner e um coral de caráter religioso coroam a seção final, realmente grandiosa. Ao contrário das restantes sinfonias de Bruckner, esta não inclui um *adagio*, mas sim um sombrio *andante quase allegro*, que evoca o gênio musical de Schubert. Nesta ocasião, Bruckner foi acusado de plágio em virtude de a parte inicial ser muito semelhante à da «Marcha dos Peregrinos» da obra *Harold na Itália*, de Hector Berlioz. O *scherzo* é uma cena de caça a que o próprio Bruckner juntou indicações descritivas. Neste tempo, o compositor utiliza um tema de *ländler*, precisamente o mesmo que Mahler usará mais tarde, na sua 2.ª sinfonia. No *finale* está presente o tema principal do primeiro andamento, que revela neste momento conclusivo uma complexidade e uma capacidade de renovação surpreendentes.

A 5.ª sinfonia, em si bemol maior, foi acabada em 4 de novembro de 1878. É a única sinfonia de Bruckner que começa com uma introdução lenta, a proceder um *allegro* de grande dimensão e considerável riqueza temática. O coral que termina este andamento é majestoso e tranqüilo. Em seguida, um *adagio* intimista oferece um intenso contraste de timbres instrumentais. O *scherzo*, especialmente alegre, tem o seu clímax num trio baseado em dois motivos de um *ländler* de caráter simples, que aqui se revestem de uma grande elegância. No *finale*, Bruckner recapitula os tempos anteriores de maneira cíclica e escreve um coral suntuoso. Com esta obra, que inclui traços contrapontísticos realmente perfeitos, acaba a primeira série de sinfonias vienenses. Esta

sinfonia estreou-se em Graz, a 8 de abril de 1894.

Bruckner terminou o primeiro tempo da 6.ª sinfonia em Viena, a 27 de setembro de 1880, após uma viagem pela Baviera e pela Suíça. Foi escrito em lá maior, tonalidade que, para Bruckner, é sempre sinônimo de felicidade. Deu por terminada esta sinfonia em 3 de setembro de 1881, em S. Floriano. O *maestoso* inicial tem um único tema, em que domina o elemento rítmico, na dupla modalidade marcial e orgíaca. Um *adagio* de tipo solene contrasta pela lentidão com o andamento anterior. O *scherzo,* inspirado em antigas melodias nórdicas, evoca obras semelhantes de Mendelssohn e Wagner, enquanto o *finale* se articula, como é habitual em Bruckner, em três temas, ou, para ser mais exato, em três grupos temáticos. Bruckner iniciou a sua 6.ª sinfonia com a intenção de compor a sua obra mais «ousada» e «provocadora», mas, na realidade, trata-se de uma obra de grande simplicidade. Foi estreada postumamente em Viena, a 26 de fevereiro de 1899.

A 7.ª sinfonia, em mi maior, é uma obra grandiosa e, juntamente com a 4.ª, a mais popular. Concluída em 1883, a sua estréia realizou-se em Leipzig, a 20 de dezembro de 1884, e suscitou uma grande admiração. É uma síntese de tudo o que Bruckner havia realizado no campo sinfônico; do ponto de vista estrutural, é perfeita. O seu primeiro andamento apresenta os três temas e a sucessão de planos tonais característicos das obras do compositor. O *adagio,* em dó sustenido menor, é um andamento sublime, um dos melhores de toda a história da música. Os ecos wagnerianos que nele se encontram exprimem a tristeza de Bruckner pela morte de Wagner. O *scherzo vivace,* de caráter demoníaco, tem um único tema, enquanto o trio central é ambíguo: idílico, mas angustioso. As grandes proporções do *finale* não impedem que este andamento, em forma de sonata bitemática, dê a impressão de uma grande simplicidade. A 8.ª sinfonia, chamada *Trágica,* foi iniciada por Bruckner em Viena, em 1884; em 1887 ficou terminada a sua primeira versão. Compreende quatro andamentos e a sua execução exige uma orquestra extremamente numerosa. O *allegro moderato,* escrito na tonalidade de dó menor, tem uma grande dimensão. Como é habitual, a exposição é tritemática. O tempo, sombrio de início, desenvolve-se, depois, com uma intensidade sonora progressiva. Alternam trechos lúgubres com outros triunfais, que se desvanecem, lentamente, para darem lugar a um sentimento de profunda tristeza. O *scherzo, allegro moderato,* é declaradamente rítmico, enquanto o trio tem um andamento extenso, de quase cem compassos, com um caráter bucólico. A tonalidade do *adagio* é ré bemol; todo o andamento é profundamente religioso e, na fase final, parece atingir já a beatitude. O *finale* é solene e possui uma grande riqueza temática e enormes dimensões. A sinfonia culmina num crescendo triunfante. Os últimos compassos de coda apresentam motivos dos três tempos anteriores. Bruckner compôs uma segunda versão desta obra, entre 1887 e 1890, versão essa que foi estreada em Viena, em 1892.

Uma obra dedicada «ao bom Deus»

A 9.ª sinfonia, em ré menor, é uma obra inacabada, que possui uma insólita majestade. Dedicada «ao bom Deus», é como que um canto à glória divina, já que, embora Bruckner se considerasse um autor de música pura, concebeu sempre o seu trabalho orquestral como uma autêntica forma de manifestar a sua fé. Nesta obra, tal como na sinfonia anterior, Bruckner rompe com muitas tradições sinfônicas, em parte devido às suas ousadias harmônicas.

A maior parte desta obra foi escrita entre 1891 e

PHILHARMONISCHEN CONCERTE.

Sonntag den 15. December 1889.

im grossen Saale der Gesellschaft der Musikfreunde:

4ter Abonnement-Concert

Mitgliedern des k. k. Hof-Opernorchesters

HANS RICHTER,

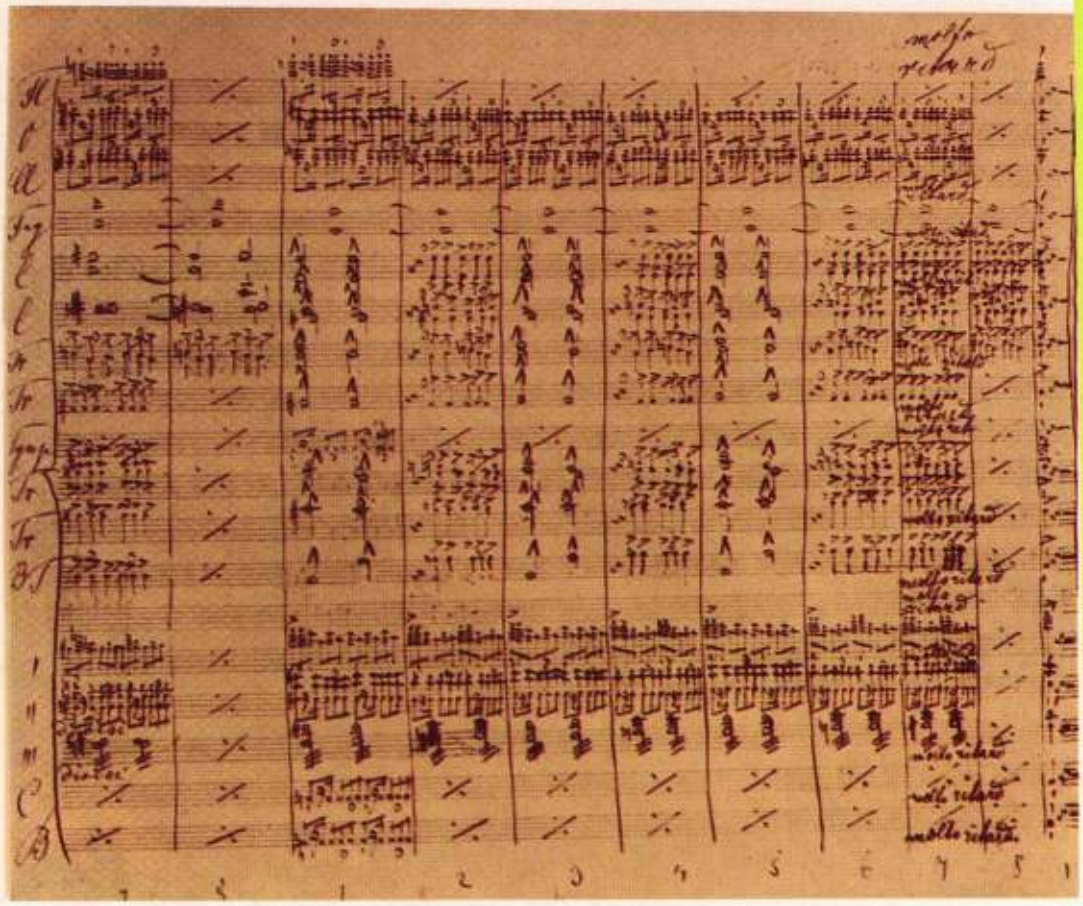
PROGRAMM.

Anton Bruckner:

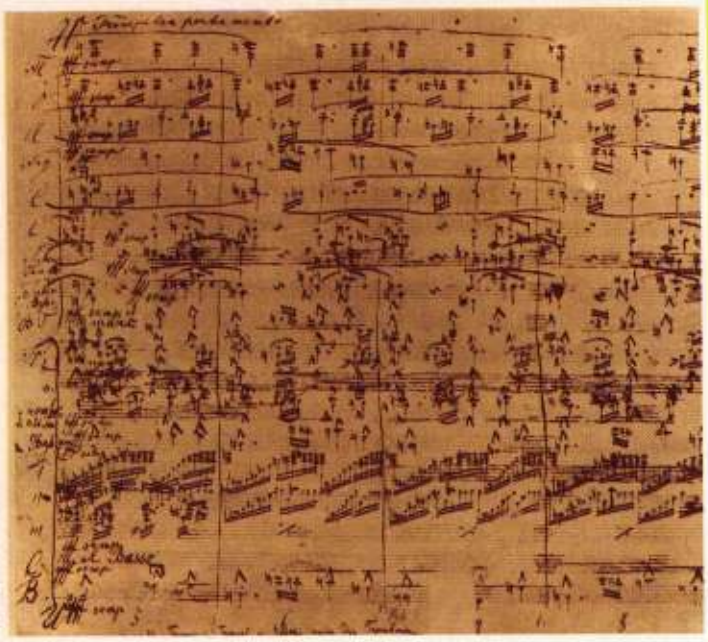
Symphonie in C-moll. Nr. 8.

(Erste Aufführung.)

Archiv für Kust und Geschichte

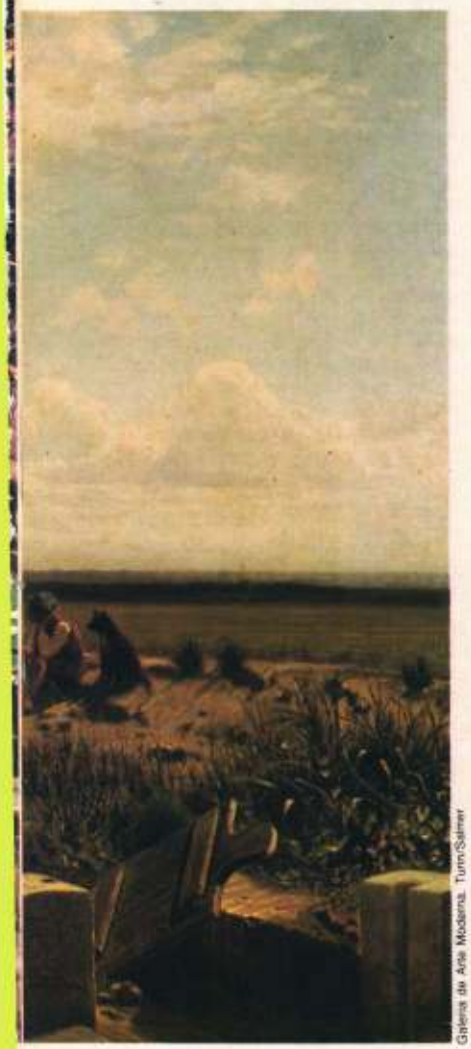
Em cima: bilhete de assinatura para uma audição da 8.ª sinfonia de Bruckner. Esta obra, de exposição tritemática, como todas as deste gênero escritas por Bruckner, conjuga trechos de grande tristeza com outros de caráter bucólico, é culmina no último andamento com um crescendo triunfante. Embaixo: Saline di Cervia, *por Luigi Steffani.*

Archiv für Kust und Geschichte

A 6.ª sinfonia, em lá maior, de Bruckner (em cima, página da partitura), foi estreada postumamente em Viena, a 26 de fevereiro de 1899.



Archiv für Kust und Geschichte

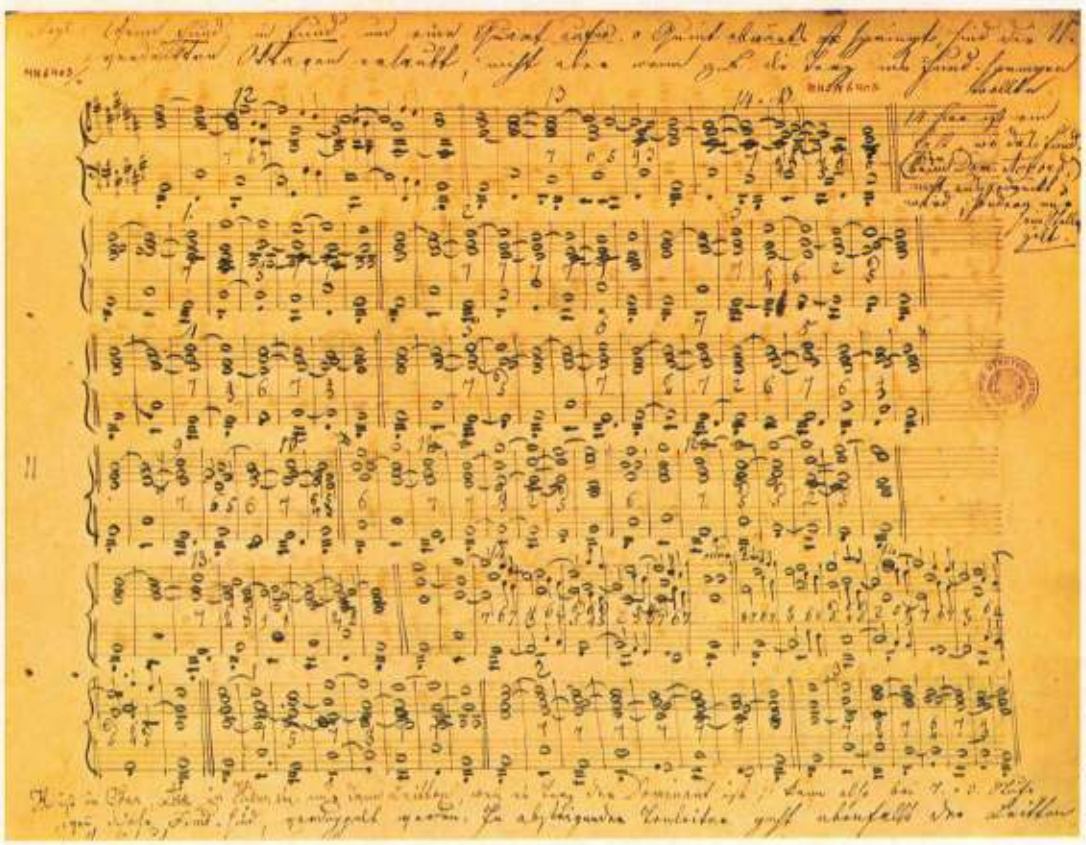
À direita: fragmento da partitura da 7.ª sinfonia, em mi maior, de Bruckner. Esta obra, juntamente com a 4.ª, a mais apreciada e conhecida do compositor, é uma síntese de tudo quanto Bruckner havia realizado no campo sinfônico.



Galeria de Arte Moderna, Turim/Scalmer

1894. Nela figuram temas de sinfonias anteriores: da 5.ª, da 7.ª e da 8.ª, bem como elementos procedentes das missas em ré menor e em fá menor.

O primeiro andamento mantém-se fiel à forma sonata com três temas, que só acabaram de ser passados ao papel em fevereiro de 1891. Em 27 de fevereiro de 1893, Bruckner terminou o *scherzo* mais terrífico e desesperado de toda a música sinfônica. A verdade é que este *scherzo* contrasta fortemente com o seu correspondente trio central, que tem um caráter angélico. Em 30 de novembro de 1894, concluía o *adagio.* Trata-se de um andamento escrito em mi maior e que exprime um mundo espiritual e paradisíaco. A exposição adota a forma sonata, enquanto o desenvolvimento é feito em forma de rondó. Foi o último andamento sinfônico escrito por Bruckner. A obra ficou por terminar; parece que o compositor queria redigir um final em forma de dupla fuga, mas não o pôde completar, apesar dos esforços que fez em julho de 1896, depois de uma crise cardíaca. Os andamentos que desta sinfonia deixou terminados foram estreados em Viena, a 11 de fevereiro de 1903. ■

Pinacoteca Vaticana, Roma/Salmer

E. Lessing/Magnum/Zardoya

A 9.ª sinfonia, em ré menor, de Bruckner (em cima, fragmento da partitura), é constituída apenas pelos três primeiros andamentos, dos quais o último é um adagio *que o compositor concluiu em 30 de novembro de 1894 e cujo caráter angélico sugere um mundo espiritual e paradisíaco. No topo da página:* Anjos Tocando, *quadro do pintor italiano Giovanni Battista Gaulli, que se encontra na Pinacoteca Vaticana.*

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL
Marcha de Apolo, em mi bemol maior (publ. c. 1862) ● Abertura, em sol menor (1921) ● Sinfonia, em fá menor (1924) ● Marcha, em mi bemol maior (publ. 1865) ● *Scherzo,* em sol menor (publ. 1865) ● Sinfonia n.º 0, *Die Nullte,* em ré menor (publ. 1865) ● 9 sinfonias: n.º 1, em dó menor (1868); n.º 2, em dó menor (1873); n.º 3, em ré menor (1877) ● n.º 4, em mi bemol maior, *Romântica* (1881); n.º 5, em si bemol maior (1894); n.º 6, em lá maior (1899); n.º 7, em mi maior (1884); n.º 8, em dó menor (1892); n.º 9, em ré menor (incompleta, 1903).

OBRA CORAL
Requiem, em ré menor, solistas, coro a 4 vozes, orquestra e órgão (1849) ● *Magnificat,* em si bemol maior, solistas, coro a 4 vozes, orquestra e órgão (1852) ● *Salmo XXII,* em mi bemol maior, coro a 4 vozes e piano (1921) ● *Salmo CXIV,* em sol maior, coro a 5 vozes e 3 trombones (1852) ● *Missa solemnis,* em si bemol menor, solistas, coro a 4 vozes e orquestra e órgão (1854) ● *Salmo CXLVI,* em lá maior, solistas, coro a 4 vozes e orquestra (1861) ● *Salmo CXII,* em si bemol maior, coro a 4 vozes e orquestra (1863) ● 3 missas: n.º 1, em ré menor, solistas, coro a 4 vozes, orquestra e órgão (1864); n.º 2, em mi menor, coro a 8 vozes, instrumentos de madeira e metal (1869); n.º 3, em fá menor, solistas, coro a 4 vozes, orquestra e órgão (1872) ● *Te Deum,* em dó maior, solistas, coro a 8 vozes, orquestra e órgão (1886) ● *Salmo CL,* em dó maior, solistas, coro a 4 vozes e orquestra (1892) ● Várias composições religiosas menores: *Pange lingua, Salve Regina, Tantum ergo, Os justi,* etc. ● Várias composições profanas menores: *Vergissmeinnicht* (cantata, 1845); *Entsagen* (cantata, c. 1851); *Helgoland* (1893).

OBRA DE CAMARA
Quarteto de cordas, em dó menor (1862) ● Quinteto, em fá maior, 2 violinos, 2 violetas e violoncelo (1879).

OBRA INSTRUMENTAL
Órgão
4 prelúdios, em mi bemol maior (1836) ● Prelúdio e fuga, em dó menor (1847) ● Fuga, em ré menor (1861) ● Prelúdio, em dó maior (1884).

Piano
Steiermärker, em sol maior (c. 1850) ● *Klavierstück,* em mi bemol maior (c. 1856) ● *Phantasie,* em sol maior (1868).

Perfil biográfico

Capítulo 17

Brahms, um artista total

A vida e a obra do homem criativo não são fáceis de separar. Já Haydn o notara oportunamente. Talvez por isso se devesse enquadrar a biografia de Brahms em quatro períodos cronológicos, como se se tratasse de uma das suas partituras estruturadas em quatro tempos: infância, juventude, maturidade e velhice. Este método parece especialmente adequado para um compositor que entendeu a estrutura como algo mais do que uma simples palavra: como a ordem lógica e, ao mesmo tempo, o âmbito em que se encerra uma série de vivências expressas numa determinada linguagem.

Brahms deu tanta importância ao continente como ao conteúdo porque, tal como Valéry, acreditava ser impossível desligar o plano conceptual do formal sem provocar a destruição da obra artística. Sob este aspecto, foi, talvez, o compositor que mais se interessou por este sutil e tão frágil equilíbrio entre o fundo e a forma, o conteúdo e o continente, que leva o produto final a uma perfeição assombrosa.

Para Brahms, a obra de arte foi uma vivência total: verteu nela toda a sua riqueza interior, tudo quanto consciente ou inconscientemente assimilara ao longo da sua experiência de vida. Daí que, na sua obra, falem a criança e o velho, o jovem e o adulto; e pulsem todas as vivências emocionais que brotam da relação do ser humano com a natureza, a arte, a sociedade e, principalmente, consigo mesmo, com a sua própria solidão.

A harmonia dos contrários

O artista criador que foi Brahms aparece-nos, à primeira vista, como a antítese do homem Brahms. A sua obra revela uma sensibilidade excepcional, uma grande ternura, uma extrema delicadeza de sentimentos. Pelo contrário, a vida real mostra-nos um homem rude, sarcástico, pantagruélico e de aspecto físico desalinhado. Brahms não encarna o ideal do artista romântico que procura viver de acordo com a sua criação. Mas este aspecto contraditório é, na realidade, uma aparência externa. No fundo, a sua verdade mais íntima é a beleza e a bondade de espírito. Tal como tantos outros grandes compositores, Brahms foi produto da harmonia dos contrários. Homem nórdico, nascido na fria e nebulosa cidade de Hamburgo, passou a maior parte da sua vida na alegre e frívola Viena.

Homem romântico pela confissão dos sentimentos, pelo lirismo e o preponderante intimismo expressivo (piano, *lied*, obras de câmara), foi também um clássico pela lógica dos seus desenvolvimentos, a contenção emotiva, a solidez estrutural, a sobriedade instrumental e a concisão de meios. Liberdade e ordem: eis a difícil conciliação das duas tendências criadoras. Entre os dois extremos, apareceu, luminosa, a obra de Brahms.

De outro modo, seria difícil compreender por que motivo aquele homem áspero, rude, comilão e violento, aparentemente incapaz do menor sentimento de ternura e delicadeza, compôs entre soluços as suas últimas peças para piano; por que motivo ridicularizava as suas obras mais ternas e confessionais; por que escondia os seus sentimentos amorosos; e, por fim, por que razão é necessário aprofundar a sua obra para encontrar nela o encanto infantil, a beleza do amor, a comunhão com a natureza, os melhores sentimentos de uma alma bela e nobre.

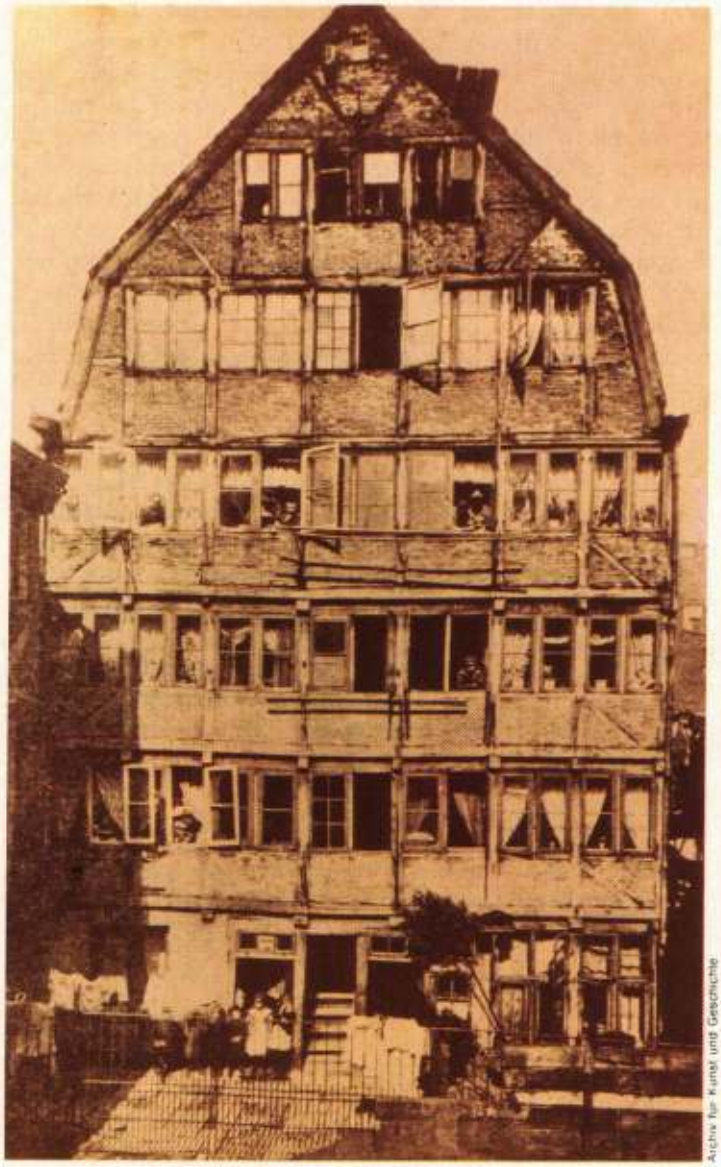
A infância: «alegro» (forma sonata)

Tal como a forma sonata, andamento inicial de uma sinfonia, desenvolve, em geral, dois temas contrastantes, a infância de Brahms caracteriza-se por dois temas fundamentais e bem definidos: o primeiro, de natureza ascendente, é a música; o segundo, o contrastante, mais lírico e afetivo, o amor pela mãe.

Outras idéias secundárias enriquecem estes temas e conferem à obra de arte a sua natural complexidade. Na infância de Brahms, estas circunstâncias menores atingem, por vezes, uma importância decisiva porque

Embaixo: retrato a lápis de Johannes Brahms, datado de Düsseldorf, setembro de 1853. A delicadeza das suas feições — que, como toda a sua obra, revelam uma grande ternura — contrasta com o seu comportamento agressivo em sociedade: era considerado uma pessoa rude, excessivamente sarcástica, violenta e muito descuidada na maneira de vestir.

Arquivo Salvat



Archiv für Kunst und Geschichte

Gesellschaft der Musikfreunde, Viena/Arquivo Salvat

Gesellschaft der Musikfreunde, Viena/Arquivo Salvat

Johannes Brahms nasceu em 7 de maio de 1833, numa modesta casa dos bairros humildes de Hamburgo (fotografia à esquerda), que foi destruída pelos bombardeamentos aliados em 1943. O pai, Johann Jakob (em cima, à esquerda), que abandonou Heide, sua cidade natal, com o fito de penetrar no meio musical de Hamburgo, era um homem extrovertido e amável, que ganhava a vida tocando em concertos ao ar livre e em cervejarias. A mãe, Johanna Nissen (em cima, à direita), dezessete anos mais velha do que o pai, alternava o seu trabalho de costureira com os afazeres do lar e a educação dos três filhos.
À direita: gravura em aço, que representa o porto da cidade de Hamburgo em 1863. Nesta cidade do Norte da Alemanha, metrópole do comércio germânico desde a criação da Liga Hanseática, em 1241, decorreram a infância e a adolescência de Johannes Brahms, Hannes para a família. Não foram anos fáceis, pois, embora no ambiente familiar dominasse a compreensão e o afeto de todos, a precária situação econômica dos Brahms obrigou o jovem Johannes a alternar, desde os 10 anos, o trabalho com as aulas de piano que teve com Otto Cossel, primeiro, e Eduard Marxsen, depois.

condicionam futuros desenvolvimentos, em que alguns temas anunciados nos primeiros andamentos são realçados e engrandecidos nos últimos. A penúria da vida familiar, o contato prematuro de Brahms com os *bas-fonds* de Hamburgo, as suas primeiras experiências da natureza: eis alguns dos temas que integram este primeiro andamento da trajetória da vida de Brahms.

Johannes Brahms nasceu em 7 de maio de 1833, em Hamburgo, no seio de uma família de condição humilde. O pai, Johann Jakob, tocava diversos instrumentos, especialmente contrabaixo e trompa, em pequenas orquestras que animavam a vida provinciana com concertos em cervejarias e ao ar livre. A mãe, Johanna Nissen, era costureira. A família tinha três filhos: Elisabeth, Johannes e Friedrich.

O pequeno Hannes — como a família lhe chamava — cedo se tornou o preferido da mãe. De estatura pequena, era um menino pálido e enfermiço, que sofria de freqüentes enxaquecas. Na sua figura delicada destacava-se uma cabeça nobre, emoldurada por cabelos loiros, e na qual brilhavam dois olhos azuis.

O pai tinha um caráter bonacheirão, amável e extrovertido. Chegara a Hamburgo, vindo de Heide, em busca de sorte na música. A família Nissen recebeu-o com afeto e ajudou-o nos tempos difíceis. Em breve casou com Johanna, mulher de certo nível cultural, de grande bondade interior, mas de gênio difícil pelo fato de ser coxa; além disso, era dezessete anos mais velha do que Johann Jakob.

O pequeno Brahms era um menino tímido e delicado. Gostava de soldadinhos de chumbo e ouvia, fascinado, a mãe quando esta cantava canções populares ou hinos religiosos, com a sua voz profunda e suave. Johanna também lhe lia excertos da Bíblia e poemas dos românticos alemães. Estas impressões infantis deixaram vestígios profundos na alma do futuro artista.

Johannes freqüentou a escola pela primeira vez aos 6 anos e foi um aluno aplicado, mas cedo teve de abandonar os estudos para se dedicar à música. O pai viu no rapazinho a realização pessoal das suas ambições musicais. O que é certo é que, mais tarde, Brahms se mostraria sempre preocupado com as suas lacunas culturais e só à força de uma grande constância e muitas leituras conseguiu alcançar um nível apreciável.

Johann Jakob rapidamente se apercebeu do talento musical do filho, sobretudo quando descobriu que tinha aquilo a que se chama «ouvido absoluto», isto é, a faculdade de identificar com precisão absoluta todas

as notas musicais, o que confirmou ao verificar que ele tinha inventado um sistema elementar de notação para transcrever as suas primeiras tentativas criadoras.

Aproveitando uma relação casual com o maestro Otto Cossel, Johann Jakob conseguiu que este notável professor de piano aceitasse o filho como aluno sem receber qualquer remuneração. Johannes tinha, então, 7 anos e dedicou-se à aprendizagem com seriedade e perseverança, embora, por falta de meios econômicos, não pudesse dispor de um instrumento tão caro como o piano; porém, conseguiu que o fabricante Baumgartner o autorizasse a praticar de vez em quando.

Brahms deu o seu primeiro concerto em público quando tinha 10 anos, depois de ter sofrido, uns meses antes, um grave acidente, ao ser atropelado por uma carruagem. O concerto foi um êxito e a família chegou a sonhar com melhores dias por meio da exploração dos dons artísticos do rapaz, a pedido de um empresário que lhe ofereceu uma digressão fabulosa pela América. Desistiram, finalmente, desta idéia devido à oposição firme de Cossel e à sua própria bondade de coração, que os levou a aceitar o sacrifício para bem do futuro do seu «doce Hannes». Decidiu-se, então, que fosse o próprio Marxsen, professor de Cossel e homem de grande prestígio, a continuar a sua formação. Eduard Marxsen, diretor real de música de Altona, cujo nível artístico superava largamente o de Cossel, aceitou o novo aluno sem o repreender pelas suas tentativas de compor; pelo contrário, animou-as ao dar-se conta do que elas anunciavam.

Os «bas-fonds» de Hamburgo

Nessa altura, Johannes dividia as suas horas entre a música e a leitura e, quando tinha dinheiro, comprava livros em segunda mão. Como a situação econômica da família era cada vez mais precária, acabou por se impor a necessidade de explorar as aptidões artísticas do rapaz, embora sem ter de o afastar de Hamburgo e dos estudos. A única coisa que se encontrou para ele foi um emprego num café-concerto dos bairros do porto da cidade. Ali, num ambiente absolutamente impróprio para uma criança da sua idade, Brahms tocava ao piano um repertório de canções ligeiras, que fazia as delícias de marinheiros e prostitutas. Felizmente, a figura cândida do menino de melena dourada e olhos azuis, de corpo pequeno e semblante pálido, despertava naquelas mulheres sentimentos maternais que exteriorizavam em toscas manifestações de carinho.

Na maturidade, Brahms referiu-se a esta época da sua vida sem ressentimento aparente e quase com orgulho, afirmando que poucas pessoas tinham suportado uma infância tão dura. Em relação às prostitutas, declarou textualmente: «Pelo menos, têm um coração bondoso, o que não se pode dizer de muitas outras mulheres de excelente reputação.»

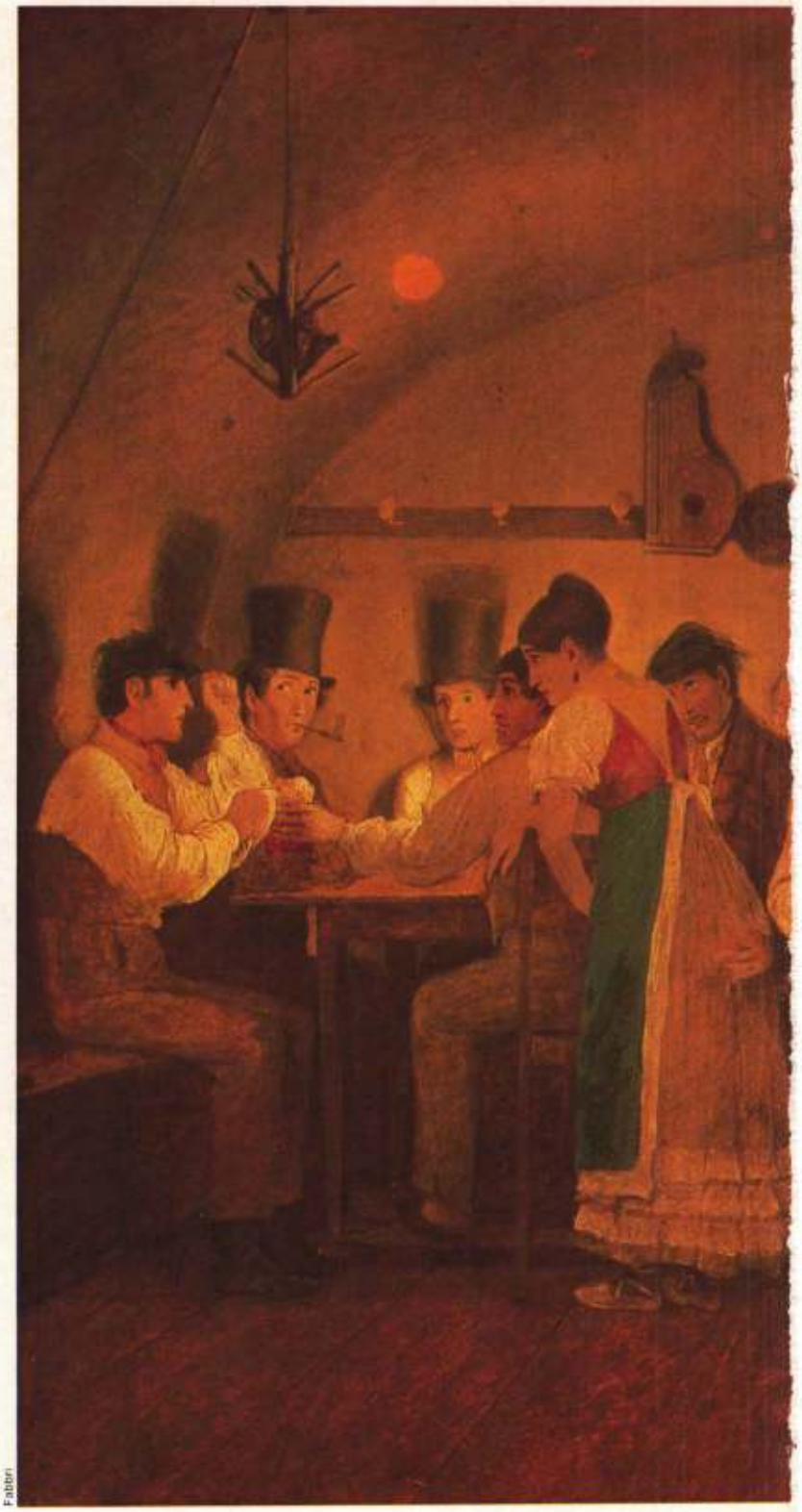
Tais vivências deixaram uma marca indelével no compositor. Supõe-se que o contato prematuro com mulheres públicas condicionou negativamente as relações de Brahms com as senhoras da alta sociedade.

Mas, a um nível mais profundo, aquelas vivências produziram em Brahms um mecanismo de grande importância, que determinou a sua vida e a sua obra e que se viu, para mais, induzido por outras vivências. Esse mecanismo foi a evasão. Quando, em criança, tocava piano nos cafés do porto, cedo observou que era capaz de o fazer maquinalmente, enquanto lia, ao mesmo tempo, um livro colocado sobre a estante do instrumento. Isso desenvolveu, sem dúvida, a sua capacidade de abstração, que alcançaria um grau surpreendente e inclusive viria a ser notado nas conversas com os amigos. Mas significou algo mais importante: a possibilidade de se evadir de um mundo que o tornava infeliz.

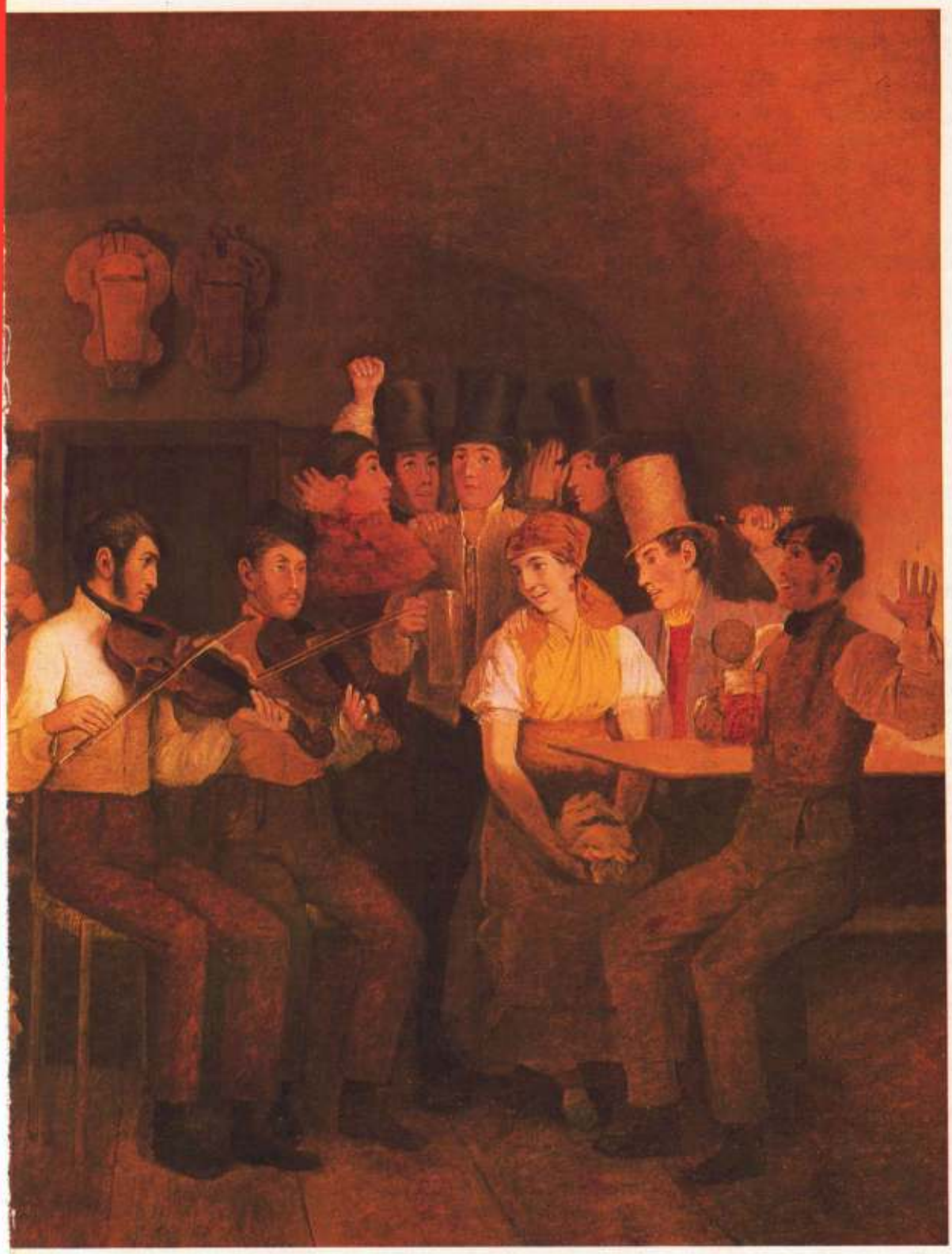
O adolescente Hannes começou, assim, o processo da sua dupla vivência: de um lado, estava a sua vida real, cheia de penúria e de ambientes sórdidos; do outro, a vida que podia imaginar através da composição e da leitura. Contra o mundo real, defender-se-ia, no futuro, por meio da aspereza, da grosseria ou da indiferença. O mundo imaginado, o mundo criado, seria o seu único e autêntico universo, o único em que encontrou a felicidade expressa pela sua música, numa linguagem em que muito poucos seriam capazes de descobrir a sua verdade mais íntima, a sua sensibilidade, ternura, e bondade. A afeição exagerada pela mãe, aliada à terrível experiência com as prostitutas de Hamburgo, iria condicionar, certamente, a vida sentimental de Brahms. Sempre perto do amor e sempre longe dele. Quando a mãe morreu, Brahms tinha 32 anos; pronunciou, então, uma frase reveladora: «Morreu a minha mãe; agora, tenho de pensar em casar.»

A situação da família Brahms melhorou graças ao trabalho de Hannes, mas a sua saúde delicada enfraqueceu de modo preocupante. Johann Jakob e Johanna pensaram que uma temporada no campo, longe do ambiente citadino e da atmosfera saturada dos cafés, poderia curar a criança; faltavam-lhes contudo os meios econômicos para isso. Por sorte, o pai tinha travado amizade com um tal Sr. Giesemann, que morava em Winsen, a cerca de 30 km de Hamburgo, em pleno campo, e que freqüentava um restaurante hamburguês próximo do Alster, onde Johann atuava como violoncelista. Este propôs que Hannes desse lições de piano à filha de Giesemann em troca de comida e alojamento, o que foi imediatamente aceite.

A estada em Winsen constituiu, para Brahms, uma das mais felizes fases da sua vida. O contato com a natureza e a liberdade de que gozava foram um bálsamo para sua delicada sensibilidade. Do ponto de vista físico, sua recuperação foi muito rápida. Além disso, o rapaz soube aproveitar todas as oportunidades que se lhe apresentaram para desenvolver e enriquecer a sua personalidade. A casa de Giesemann dispunna de uma biblioteca excelente. Brahms leu os clássicos e os românticos: Sófocles, Cícero, Dante, Schiller, Tasso, Goethe, Chamisso... Um livro de Tieck, *A Formosa Magelone e o Cavalheiro das Chaves de Prata*, impressionou vivamente a imaginação de Johannes. A história inspiraria, posteriormente, um ciclo notável de *lieder*, com o qual o compositor prestou homenagem à profunda e encantadora experiência da sua infância e à sua companheira de brincadeiras, Lieschen, a filha do dono da quinta, sua aluna de piano. Havia ainda em Winsen



Fabbri



Arquivo Salvat

Em 19 de abril de 1853, depois de aceitar o convite do famoso violinista húngaro Reményi (em cima) para o acompanhar numa digressão artística, Johannes Brahms deixou a cidade de Hamburgo. Apesar de a colaboração entre os dois artistas ter sido curta, representou para Brahms a oportunidade de se dar a conhecer em várias cidades alemãs.

Johannes Brahms teve contato pela primeira vez com o público nos cafés-concertos e tabernas dos bairros portuários da sua cidade natal. Ali, num ambiente absolutamente impróprio para uma criança de 10 anos, tocou indistintamente violino, violoncelo, trompa e piano, instrumentos que manejava com uma certa destreza e que lhe proporcionavam, além de pequenos êxitos populares, ganhos que ajudavam a suavizar a exiguidade da economia familiar.
À esquerda: quadro de Neder Michael (1807-1882) intitulado Na Taberna.

um pequeno agrupamento coral que, informado do talento musical do pequeno, pediu para ser dirigido por ele, coisa que fez com bons resultados. O coro de Winsen teve o privilégio de cantar as primeiras produções do compositor.

O sucessor de Mendelssohn

Após o verão, o regresso a Hamburgo tornou-se difícil para o jovem Brahms, apesar da promessa de Giesemann de que, no ano seguinte, voltaria outra vez. Hannes compensou a falta de contato com a natureza com freqüentes passeios pelos arredores da cidade. Retomou as lições com Marxsen e o duro trabalho noturno. Por essa altura morreu Mendelssohn. Brahms tinha 14 anos. Marxsen comunicou a notícia ao rapaz, mostrando-se muito comovido, mas, num ato de fé impressionante, não hesitou em afirmar que ele, Johannes Brahms, estava destinado a substituir a importante figura desaparecida. Marxsen declarou publicamente esta opinião profética: «Extinguiu-se com Mendelssohn um grande mestre da arte musical, mas virá um ainda maior do que ele — Johannes Brahms.»

Nesta época, o jovem músico começou a compor curtas obras sob vários pseudónimos: G. W. Marks, Karl Wurth, J. Kreisler Junior. Tratava-se de arranjos de temas populares, fantasias de ópera, valsas. Isto proporcionou-lhe dinheiro, mas não completa satisfação.

Aproveitando a presença em Hamburgo de Joachim, o grande violinista húngaro, por quem Brahms sentia admiração, assistiu a um concerto dele. A sua formação musical ia-se ampliando, passo a passo, sob a sólida direção de Marxsen. Durante o verão passado em Winsen, tivera a oportunidade de efetuar diversos arranjos de melodias populares para o grupo coral. Com 15 anos, assistiu à primeira representação de uma ópera: *As Bodas de Fígaro*, de Mozart, compositor por quem sentiu sempre uma grande veneração.

Quando terminou o seu segundo verão em Winsen, Brahms despediu-se do agrupamento e da família Giesemann, com a convicção de que ali passara os dois melhores estios da sua vida. Toda a povoação prestou uma homenagem emocionante a Johannes. Não obstante a pequena estatura e o aspecto frágil, Brahms era já um jovem. A sua infância ficava para trás.

A juventude: «andante» com variações

Johannes não foi um homem de pressas nem de arrebatamentos momentâneos. Mas tinha de encontrar o seu próprio caminho. A sua fase de juventude foi um caminhar lentamente, em que tentou diversas possibilidades e enriqueceu a sua personalidade com experiências sucessivas, com novas relações, com leituras contínuas. Continuava a dominá-lo um tema principal — sempre o mesmo —, a música, tratado porém sob diferentes formas, visto de diversas perspectivas, sem pressas mas avançando sempre. Seria, primeiro, a música «à húngara», representada pelos concertos com Reményi, e o princípio da amizade com Joachim. Depois, a visita ao grande mestre Liszt, expoente de uma tendência «futurista», que Brahms abandonou definitivamente. Em seguida, Schumann, a identificação de critérios, a segurança do rumo certo, a afirmação de uma maneira de proceder. E também as férias, vendo novas terras, reatando o contato com a natureza sempre amada. E a atividade profissional: concertos, direção de coros, de orquestras, o ensino. Por fim, Viena. E, passado pouco tempo, a separação dos pais e a morte da mãe. Brahms ia fazer 32 anos. Terminara o período da juventude e começava a maturidade.

Caminho da perfeição

Quando Brahms regressou a Hamburgo, vindo de Winsen, era já um rapaz de 15 anos. Marxsen tinha dado por concluída a sua formação pianística; Brahms devia agora voar sozinho. Continuou a dar concertos nos cafés e, ocasionalmente, em algumas casas da aristocracia hamburguesa. Prosseguiu os seus arranjos e composições, enquanto visitava repetidamente a fábrica de pianos, na impossibilidade de adquirir um instrumento devido à falta de recursos.

Ali iniciou um conhecimento importante: Louise Japha, excelente pianista, sete anos mais velha do que ele, com quem estabelece relações de amizade, apesar de então se terem começado a manifestar os modos rudes que haveriam de caracterizar o comportamento do compositor durante o resto da sua vida, sobretudo na presença de senhoras. Louise admirava profundamente Johannes e compreendeu as excentricidades de um artista genial: a sua acutilante sinceridade, o desmedido afeto pela mãe, o retraimento na presença de outras pessoas. Foi ela quem falou de Robert Schumann a Brahms, que tinha alguns preconceitos sobre o compositor inculcados por Marxsen, que o julgava excessivamente modernista. Quando os Schumann chegaram a Hamburgo para dar um concerto, o jovem Johannes não se atreveu a pedir uma entrevista: em compensação, enviou ao hotel onde o casal estava instalado um rolo das suas composições, acompanhadas de uma carta. Parece que Schumann não teve tempo de se ocupar do embrulho, que foi devolvido sem ser aberto, pormenor que Brahms considerou uma ofensa.

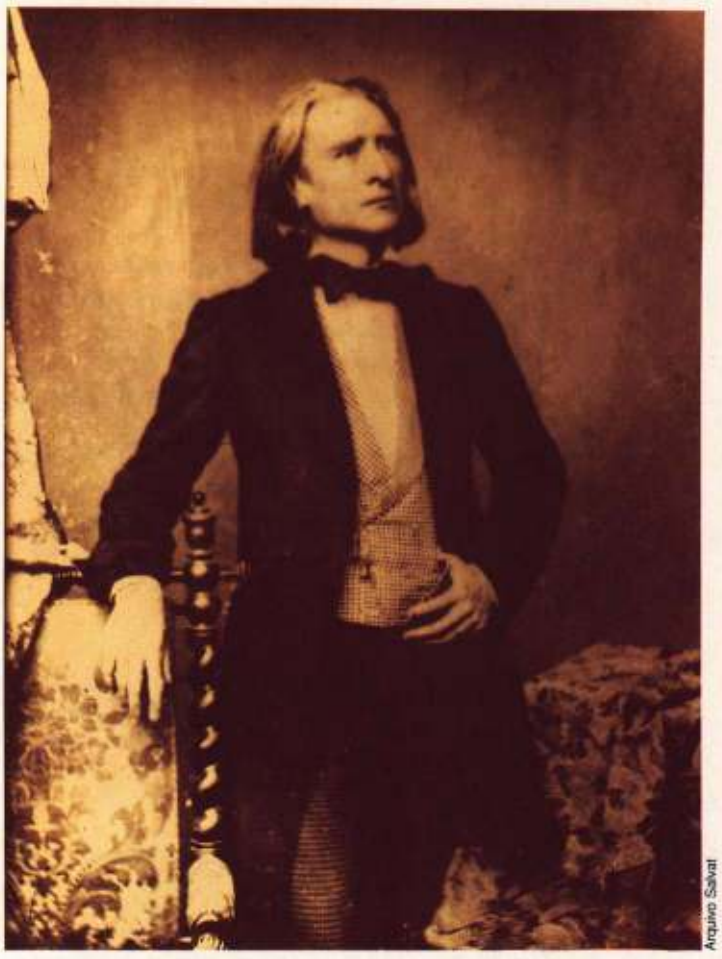
Uma relação casual com o violinista húngaro Ede Reményi, que teve de acompanhar ao piano num concerto particular, foi a origem da colaboração entre os dois artistas, que encarnavam concepções opostas da arte em geral e da música em particular. O que havia de aventura, brilho, superficialidade e vaidade em Reményi era, em Brahms, tranqüilidade, trabalho consciente, profundidade e modéstia.

No entanto, Johannes sentiu-se atraído pelas canções «tziganas» que Reményi tocava com verdadeira paixão e, além disso, era uma oportunidade de realizar a sua primeira digressão artística, que começou em Winsen e continuou em Celle (onde Brahms teve de transportar em meio-tom a sonata n.º 7 de Beethoven, sem ter a partitura à vista), Lüneburg, Hildesheim, etc., pequenas cidades onde obtiveram êxito e algum dinheiro.

Brahms e Liszt: história de uma incompreensão

Finalmente, Reményi acedeu a apresentá-lo a Joachim, que Brahms tinha sempre admirado desde que o ouvira no concerto em Hamburgo. Joachim soube ver o gênio que havia em Brahms: «Nunca na minha vida artística tive uma surpresa mais agradável do que quando o tímido e loiro Johannes interpretou os andamentos da sua sonata, tão original, poderosa, nobre e inspirada [...] As suas versões delicadas, imaginativas, livres e apaixonadas cativaram-me.»

Por recomendação sua, Reményi e Brahms tocaram na corte de Hanôver com grande êxito. O próprio violinista deu cartas para Liszt ao jovem Johannes, que se dirigiu a Weimar a fim de visitar o grande mestre. Joachim prevenira-o de que Liszt era generoso e nobre, mas que estava rodeado de uma corte de aduladores. Apesar de contada por Reményi e de alguns duvidarem da sua total autenticidade, a história da visita de Brahms a Weimar é realmente curiosa. Liszt recebeu os dois músicos, e, animado pelas cartas de Joachim, pediu logo a Brahms que tocasse ao piano algumas das suas composições. Brahms, certamente intimidado pelo esplendor e o cerimonial que rodeavam Liszt, mostrou-se avesso a fazê-lo, pelo que Liszt, gentilmente, lhe pediu as partituras e tocou o difícil *scherzo* em mi bemol menor, glosando-o ao mesmo tempo. Depois, a pedido dos seus corifeus, o grande pianista húngaro tocou a sua sonata em si menor. Durante a interpretação, o sossego de Brahms surpreendeu-o, até que se deu conta de que o jovem estava meio adormeci-



Arquivo Salvat

Em Hanôver, durante a sua digressão artística com Reményi, Brahms foi apresentado ao famoso violinista Joseph Joachim, que, vivamente impressionado ao ouvi-lo interpretar no piano algumas peças, não hesitou em lhe dar uma carta de recomendação para visitar em Weimar o grande mestre Franz Liszt (à esquerda). A sua estada em Weimar foi curta, pois, embora Liszt o recebesse com a máxima cordialidade, o faustoso ambiente da corte não se coadunava com o temperamento insociável de Brahms.

do. Então, muito aborrecido, levantou-se e saiu. Apesar disso, Liszt convidou Brahms para fazer parte da nova escola alemã, mas encontrou uma resistência total e não insistiu. Por sua vez, Reményi disse-lhe que não voltaria a fazer digressões de terra em terra e que permaneceria na corte de Weimar. Brahms encontrou-se, assim, livre e foi à procura de Joachim, que previra um desfecho desse gênero e lhe oferecera a sua casa de Gotinga, antes de o jovem partir para Weimar.

Afinidades eletivas: Joachim e os Schumann

Começou, assim, uma grande amizade entre os dois artistas: passeavam juntos, compunham, interpretavam duos, assistiam a espetáculos e divertiam-se com a alegria da juventude universitária da cidade. No entanto, Brahms sabia que não se podia dar ao luxo de uma vida tão agradável: tinha de estudar, trabalhar, dar-se a conhecer. Joachim obrigou-o a prometer que visitaria os Schumann em Düsseldorf e que, depois, se reuniria novamente a ele em Hanôver. Brahms não se comprometeu, mas sabia que Louise Japha estava em Düssel-

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Neunundreißigster Band. № 18. Den 28. October 1853.

Neue Bahnen.

Schumannhaus. Zweckau/Arquivo Salvat

Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima: primeira página do artigo sobre Brahms que Schumann publicou na Nova Revista Musical, *em 28 de outubro de 1853. Uma sincera e recíproca amizade presidiu às relações de Brahms com os Schumann. À direita: retrato de Clara e Robert Schumann.*

dorf e, após uns dias de viagem pelo vale do Reno — em resumo, depois de um banho de natureza —, chegou a essa cidade e bateu à porta dos Schumann.

A relação de Brahms com Robert Schumann e a sua família é uma das mais comovedoras e interessantes que jamais se estabeleceram entre dois artistas. De um lado, estava a generosidade emocionante de Robert, que não regateou elogios àquele a quem chegou a chamar «o eleito». Do outro, destaca-se a fidelidade com que Brahms correspondeu ao entusiasmo de Schumann quando chegaram os difíceis momentos em que Robert perdeu a razão. Mas, além disso, havia as singulares manifestações de afeto de Brahms por Clara, correspondidas por esta numa medida que ainda hoje não se conseguiu esclarecer plenamente.

Robert recebeu Johannes na intimidade do seu lar, com uma total simplicidade e cordialidade. Cartas de Joachim haviam precedido Brahms e Schumann pediu-lhe imediatamente que tocasse as suas composições, ao que Brahms, não se sentindo intimidado nessa casa, acedeu. Schumann ouvia, enquanto o seu entusiasmo crescia. Interrompeu-o. Chamou Clara. Os dois estavam admirados. E pediram-lhe, uma e outra vez, que as interpretasse todas. Johannes obedeceu, encantado. Robert concluiu: «Era de si que estava à espera há muito tempo.» Entretanto, anoitecera. Brahms foi convidado para jantar com a família e sentiu-se feliz, sentado à mesa de um verdadeiro lar, entre o casal e os filhos. Assim começou uma amizade inquebrantável entre o jovem e a família Schumann, amizade que se prolongaria por toda a vida.

«Eis um eleito»

Robert promoveu o jovem compositor com todas as suas forças. Recomendou-o aos seus editores, animou-o constantemente e escreveu na revista que dirigia, e que tinha uma influência preponderante no mundo musical da Alemanha, um artigo apaixonado acerca de Brahms: «E ele chegou. Este homem de sangue jovem, cujo berço foi guardado pelas Graças e os Heróis. Chama-se Johannes Brahms. Todos os sinais externos que apresenta proclamam: eis um eleito.»

Johannes viveu momentos de grande felicidade entre os seus generosos amigos. Do seu círculo de amizades fazia também parte Louise Japha, a sua primeira amiga da juventude, tal como Lieschen Griesemann fora a sua primeira amiga de infância. Também estabeleceu amizade com Dietrich, discípulo de Schumann, que se sentiu vivamente impressionado por Brahms, de quem traçou um interessante retrato, que vale a pena reproduzir: «Schumann apresentou-me, então, a um jovem músico de aspecto atraente, nada vulgar, que parecia quase um menino, e trazia vestido um casaco de verão. Produziu em mim uma impressão favorável com a sua voz aguda e a cabeleira loira. Tinha uma boca que denotava energia e características singulares. O seu olhar era sério e profundo e revelava uma natureza privilegiada.»

A chegada de Joachim foi comemorada com uma pequena festa, em que se estreou uma sonata, cada um dos andamentos da qual escrito por um compositor diferente — Schumann, Dietrich, Brahms — que Joachim identificou sem hesitar.

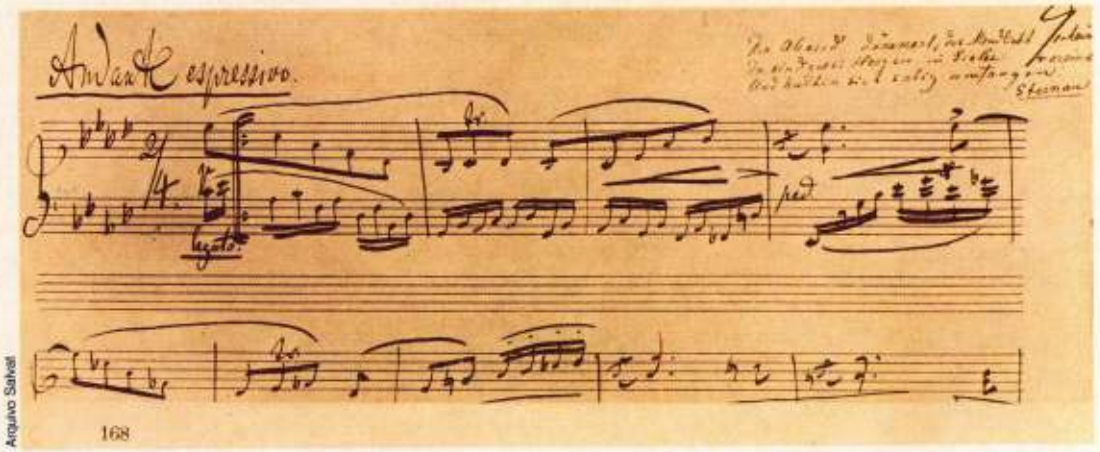
Quando Johannes voltou para casa, em 1853, chegou precedido da fama. O próprio Schumann escrevera a Johann Jakob anunciando-lhe que o filho seria um grande compositor. Na sua mala de mão, o rapaz levava as primeiras partituras impressas por Breitkopt & Härtel. No meio de toda esta felicidade, Brahms escutara as palavras proféticas de Berlioz: «Está aqui um homem que terá de sofrer muito.» O compositor francês foi amável para com Johannes, mas a música daquele não chegou a interessar o jovem compositor hamburguês. No Natal desse ano, visitou o seu antigo professor Marxsen, que já sabia da fama que o antigo discípulo alcançara e a aceitara com naturalidade. «Talvez só haja um homem a quem estes êxitos não surpreenderam: eu próprio. Sei o que Brahms realizou, a amplitude dos seus conhecimentos, o talento exaltado de que a natureza o dotou, de que modo sutil abriu este botão em flor.» Outra visita obrigatória foi a Cossel, que se mostrou muito comovido com os êxitos do seu antigo aluno. □

Depois de desempenhar o cargo de mestre de capela (1856-1857) em Detmold, Brahms (embaixo) regressou a Hamburgo, onde permaneceu até 1862, ano em que se mudou para Viena, a fim de aí ocupar o lugar de diretor da Singakademie.

Archiv für Kunst und Geschichte

Capítulo 18
Música instrumental

Os primeiros trabalhos de música instrumental de Brahms que vieram à estampa foram umas pequenas obras de piano a quatro mãos intituladas *Lembrança da Rússia,* op. 151, e assinadas por G. W. Marks, pseudônimo utilizado por Brahms e por outros compositores que se dedicaram ao arranjo de melodias mais ou menos populares ou mais ou menos russas ou húngaras. Das seis obras que constituem o referido *opus,* a quarta é o *Rouxinol de Alabief,* peça célebre na época. Como a composição para piano a quatro mãos gozava, então, dos favores do público, Brahms escreveu para este duo, entre outras obras, as 16 valsas op. 39, que depois transcreveu para piano solo, as danças húngaras e as variações sobre um tema de Schumann, op. 23, estas últimas baseadas numa melodia que o músico de Zwickau escreveu dez dias antes da sua tentativa de suicídio (em 17 de fevereiro de 1854) e que Brahms tratou com afeto.

As primeiras obras que o compositor assinou com o seu nome foram as três sonatas op. 1, 2 e 5 e o *scherzo* op. 4. Estas peças e certamente muitas outras foram, segundo se depreende do diário de Clara, o cartão de apresentação de Brahms em casa dos Schumann.

Arquivo Salvat

Em cima: início do segundo andamento da sonata, em fá menor, op. 5, de Johannes Brahms. Esta obra para piano, a mais conseguida das três sonatas escritas pelo compositor de Hamburgo, reflete a clara influência da música romântica em geral e, de um modo especial, a de Franz Schubert.

A herança do piano romântico

Essas obras, de tom claramente romântico, revelam influências de Beethoven, Schubert, Chopin e Schumann. O op. 4, concretamente, adota a forma, tão cara a Schumann e herdada de Beethoven, de *scherzo* com dois trios. Mesmo nessas obras tão recuadas aparecem já traços típicos do Brahms da maturidade, como o tratamento das síncopas, as deslocações de acentuação e a inter-relação entre os diferentes temas. O tom geral do op. 4 é, contudo, semelhante aos das suas três irmãs — as sonatas op. 1, 2 e 5 —, isto é, plenamente romântico. A mais importante delas é a n.º 3, em fá menor, em que é decisiva a influência de Schubert, e, mais especificamente, da sua fantasia *Wanderer,* D. 760.

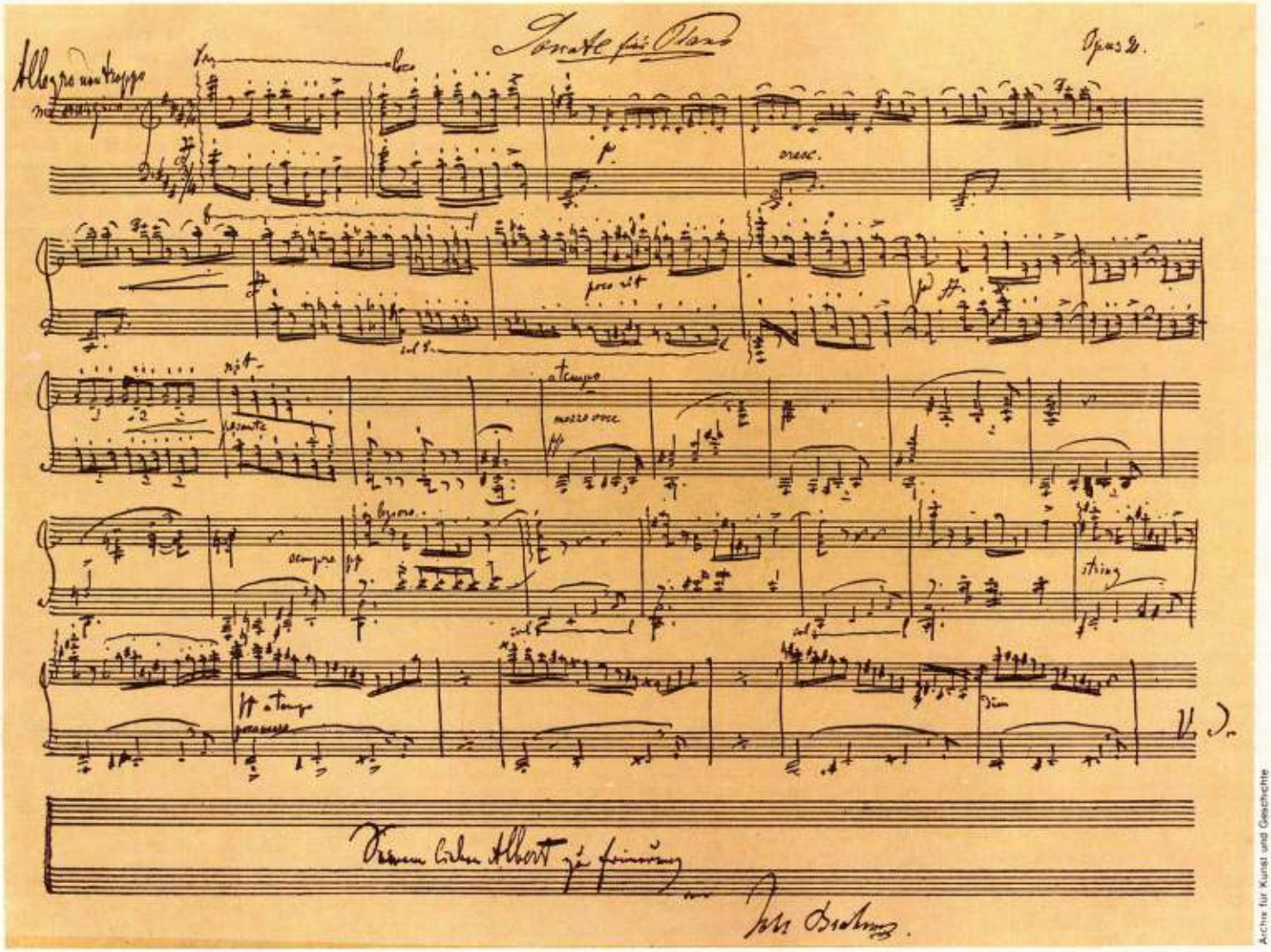
Todos os compositores românticos procuraram compensar a relativa falta de rigor da sua explanação dos esquemas clássicos, principalmente dotando a forma sonata de uma estrutura cíclica em que um tema, motivo condutor *(leitmotiv)* ou *motto,* unificasse por meio do seu aparecimento constante os diferentes andamentos da obra. Para Brahms, o recurso não era estritamente novo, pois já Beethoven o utilizara na 5.ª sinfonia. Mas o trabalho de Schubert na fantasia *Wanderer* era ainda mais sutil: os três compassos iniciais da obra convertiam-se em célula geradora dos temas principais dos outros três andamentos, ao mesmo tempo que sofriam uma transformação progressiva ao longo do *allegro con fuoco* inicial. Brahms procedeu de forma análoga, de modo que o primeiro tempo da sua sonata op. 5 é praticamente monotemático (recurso já usado por Haydn na sinfonia *Londres*). A diversidade de estados de alma e de colorido quase orquestral que Brahms imprimiu ao referido *allegro* inicial chegam para demonstrar que o entusiasmo de Schumann não era infundado. À estrutura clássica de sonata em quatro andamentos Brahms juntou um quinto, intercalado entre o *scherzo* e o *finale,* a que chamou *Rückblick* («Olhar retrospectivo»). Nele, ouvimos as cadeias de terceiras descendentes do segundo tempo, mas em modo menor e sobre o rufo do baixo, numa esplêndida variação ambiental. Apontemos já a importância do citado motivo em terceiras, que aparece com freqüência na produção do compositor hamburguês: o *andante* do quarteto com piano, op. 60, a 4.ª sinfonia, o *lied* intitulado *O tod, wie bitter bist du,* op. 121, n.º 3.

A sonata op. 5 foi, para Brahms, a coroação de um gênero em que não tornou a insistir. As duas primeiras, op. 1 e 2, datam de 1852-1853 e foram compostas antes de deixar Hamburgo. O andamento mais pessoal de ambas é o *andante,* em forma de variação sobre canções populares alemãs. A canção do op. 2 serve também, modificada, de base ao tema do *scherzo,* de cujo maravilhoso trio, em ritmo de siciliana, Schumann tanto gostou. Na sonata op. 1 é evidente a influência de Beethoven, sob a forma de homenagem — citação quase textual — à sonata *Hammerklavier,* op. 106.

As baladas

Devido à sua expressão romântica, há que colocar estas três sonatas lado a lado com as quatro baladas op. 10, que encerram o primeiro período de composições pianísticas de Brahms. Obras de grande beleza e rica expressividade, foram acabadas em 1854, época em que Brahms passava longas temporadas em casa de Clara Schumann (Robert já estava no manicômio), apoiando a família moral e materialmente. Não é de estranhar que a influência de Schumann se note em todas elas, especialmente na 4.ª

A primeira baseia-se numa balada escocesa, *Edward,* incluída na coletânea de Herder *Stimmen der Völker* («Vozes dos Povos»), uma compilação de lendas populares. O diálogo entre o filho parricida e a mãe, de que Brahms faria, posteriormente, um dueto de contralto e tenor, o op. 75, n.º 1, é modelado de forma admirável mediante dois temas alternados, a que se junta um terceiro cuja tercina característica serve de base ao clímax que corresponde à confissão do crime.

Na segunda balada apareceu pela primeira vez a divisa ou *motto* de Brahms «*Frei aber froh*» («Livre mas alegre»), cujas siglas F-A-F correspondem, na notação musical alemã, à estrutura fá-lá-fá, semelhante à divisa

le Joachim F-A-E (fá-lá-mi), que significa *«Frei aber einsam»*, ou seja, «Livre mas solitário», lema que foi também utilizado por Brahms. Estes jogos recordam, inevitavelmente, Schumann e o seu *Carnaval*, cujo estilo evocou na poética quarta balada que fecha o ciclo, depois de ter composto o significativo *intermezzo* da terceira balada, forma que Brahms elevaria a uma categoria nova nas suas últimas peças para piano.

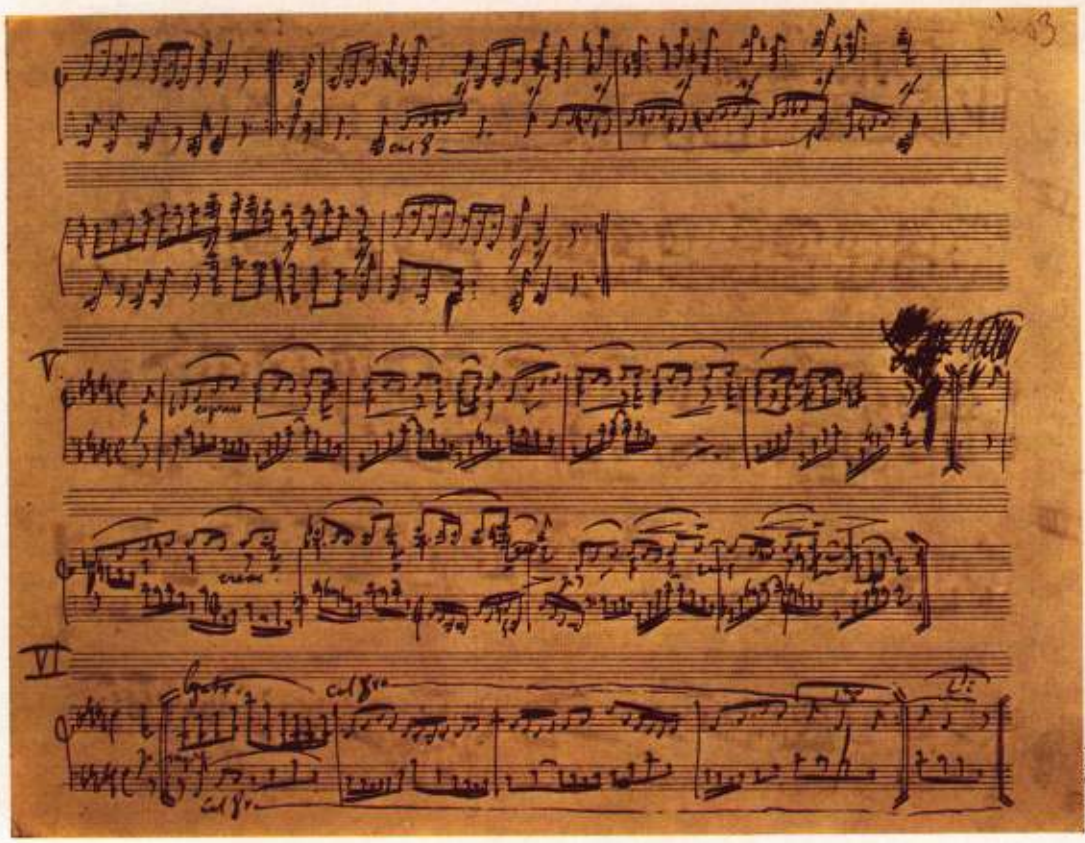
A riqueza das variações

No segundo período de música para piano de Brahms encontramos — ao lado das deliciosas valsas op. 39, em que Brahms dá a mão a Schubert e a Johann Strauss, e das coleções de danças húngaras, todas escritas para piano a quatro mãos — mais seis obras agrupadas sob o título de *Variações*. Os op. 9 e 23 baseiam-se em temas de Schumann; o op. 21, n.º 1, desenvolve um tema do próprio Brahms; o op. 21, n.º 2, inspira-se numa melodia húngara. O op. 35 é composto por dois cadernos de variações sobre o célebre *Capricho*, n.º 24, de Paganini, que também tentou, entre outros, Liszt, Schumann e Boris Blacher, e que serviu de pretexto a Brahms para um estudo exaustivo das possibilidades técnicas do piano. Finalmente, o op. 24 é formado pelas célebres variações sobre um tema de Händel, com que Brahms ganhou um lugar de honra ao lado dos seus venerados Bach e Beethoven. Com elas, o autor quis demonstrar a si mesmo sua capacidade perante um gênero clássico (que trabalhara intensamente desde os seus primeiros dias de estudo com Marxsen), depois de haver superado de forma notável a prova da sonata. Após o op. 35, Brahms não voltará a escrever outra peça de piano neste gênero, mas a arte da variação continuou a ser a base do seu modo de compor. De fato, já se referiu que os tempos lentos das suas sonatas op. 1 e 2 são temas variados, o mesmo acontecendo com os correspondentes andamentos dos sextetos op. 18 e 36. O op. 24 é uma espécie de resumo e de auge destes trabalhos prévios. Nessas variações, Brahms utilizou todos os recursos desta arte, respeitando ao longo da obra, salvo exceções mínimas, a simetria estrutural e harmônica do tema de oito compassos escolhido. Apenas quatro variações se afastam da tonalidade original (si bemol maior): a n.º 20, na relativa menor — sol — e as n.os 5, 6 e 13, que estão na tônica menor. O processo escolhido aproxima-se do de Bach nas suas *Variações Goldberg* e difere do de Beethoven das *Variações Diabelli*, de estrutura mais livre. Tais comparações não são arbitrárias, pois a riqueza de imaginação e a habilidade técnica demonstradas nesta obra asseguram-lhe um lugar importante ao lado das duas referidas.

Como em todos os trabalhos de Brahms desta índole — e as *Variações Haydn* ou a passacale da 4.ª sinfonia podem servir de alternativas —, não se sabe se o que é mais digno de admiração é a coerência lógica de um discurso que exige ser ouvido de uma vez só (tal é o encadeamento das variações e o fluir musical) ou a profunda personalidade que cada uma das partes integrantes revela isoladamente. Assim, por exemplo, ao tratamento entrecortado do tema na terceira variação segue-se a quarta, em que a melodia se exprime com brusquidão em oitavas e valores de semicolcheia, para dar lugar à quinta, em modo menor *espressivo*. A sexta, também em si bemol menor, surge naturalmente da ante-

A sonata op. 2 (à esquerda, página da partitura), assim como as sonatas op. 1 e 5 e o scherzo op. 4, foram as primeiras obras que o músico assinou com o seu nome.

Archiv für Kunst und Geschichte

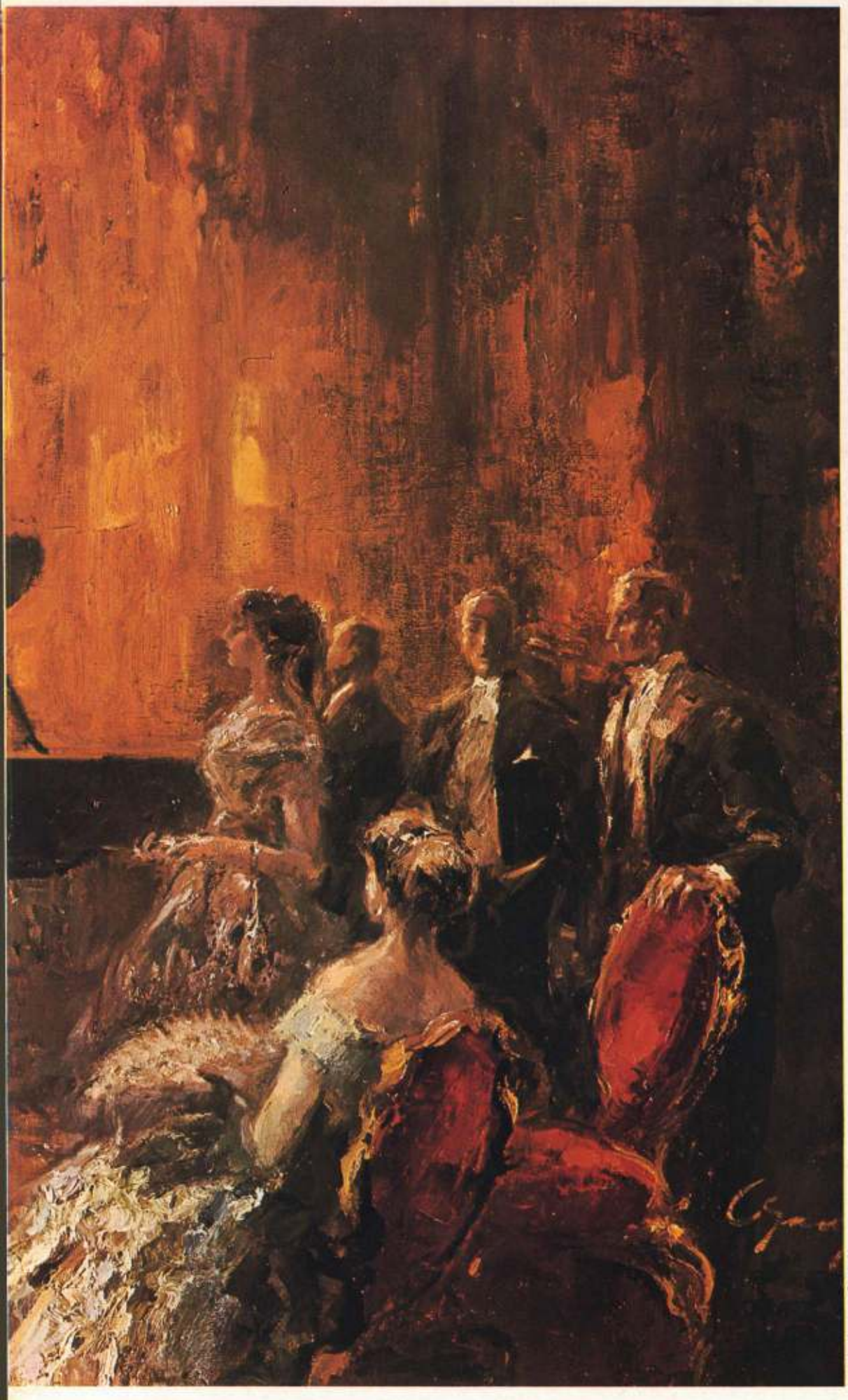
As valsas op. 39 e as danças húngaras — publicadas em quatro cadernos, os dois primeiros em 1869 (à direita, capa) e os dois restantes em 1880 — constituem, com as seis obras agrupadas sob o título de Variações, *aquilo a que se costuma chamar o segundo período da música de piano de Brahms. Embaixo: fragmento da partitura das variações sobre um tema de Händel, escritas por Brahms em 1861.*

Arquivo Salvat

rior, como uma variação dentro da variação, ouvindo-se o tema em cânone à oitava e à distância de uma semínima. A sétima regressa ao modo maior, com *vivacità* e em ritmo de anapesto. A meio do desenvolvimento da obra situa-se a décima terceira variação, em si bemol menor: de inconfundível sabor húngaro, mostra um Brahms já mestre absoluto na mudança de atmosferas. As cinco seguintes surgem uma da outra em *decrescendo*, de forma quase milagrosa. E, pelo contrário, as compreendidas entre os n.os 23 e 25 formam um *crescendo* que prepara a entrada da fuga, cujo tema tem como célula básica as duas primeiras notas (si bemol-dó) do tema de Händel. Este episódio, por si só, mereceria uma análise pormenorizada, que mostrasse, por exemplo, como o tema chega a combinar-se com a sua própria inversão e com o contra-sujeito pouco antes de a obra terminar. Mas mais importante ainda é o fato de todo este artifício (no sentido positivo do termo) não ser um simples recurso técnico, mas sim uma conseqüência da profunda lógica do desenvolvimento musical. Fica claro que Brahms tinha assimilado não só a lição dos clássicos mas também a do seu protetor e amigo, Schumann.

A primeira audição das *Variações sobre um tema de Händel* realizou-se em Hamburgo, a 7 de dezembro de 1861, e foram interpretadas por Clara Schumann, que as repetiu na semana seguinte na Gewandhaus de Leipzig. Acolhida, de início, de forma distante, e apesar das dificuldades técnicas que já provocaram as queixas de Clara, a obra é, atualmente, uma das peças de piano de Brahms mais executadas e gravadas; chegou inclusive a ser orquestrada, em 1938, pelo compositor inglês Edmund Rubbra.

Depuração artística

Até às *Oito Peças de Piano*, op. 76, todas as obras pianísticas de Brahms parecem ultrapassar os limites do teclado na sua amplitude formal e tímbrica. As próprias variações sobre um tema de Haydn, conhecidas sobretudo na sua versão orquestral (op. 56-*a*), foram compostas originalmente



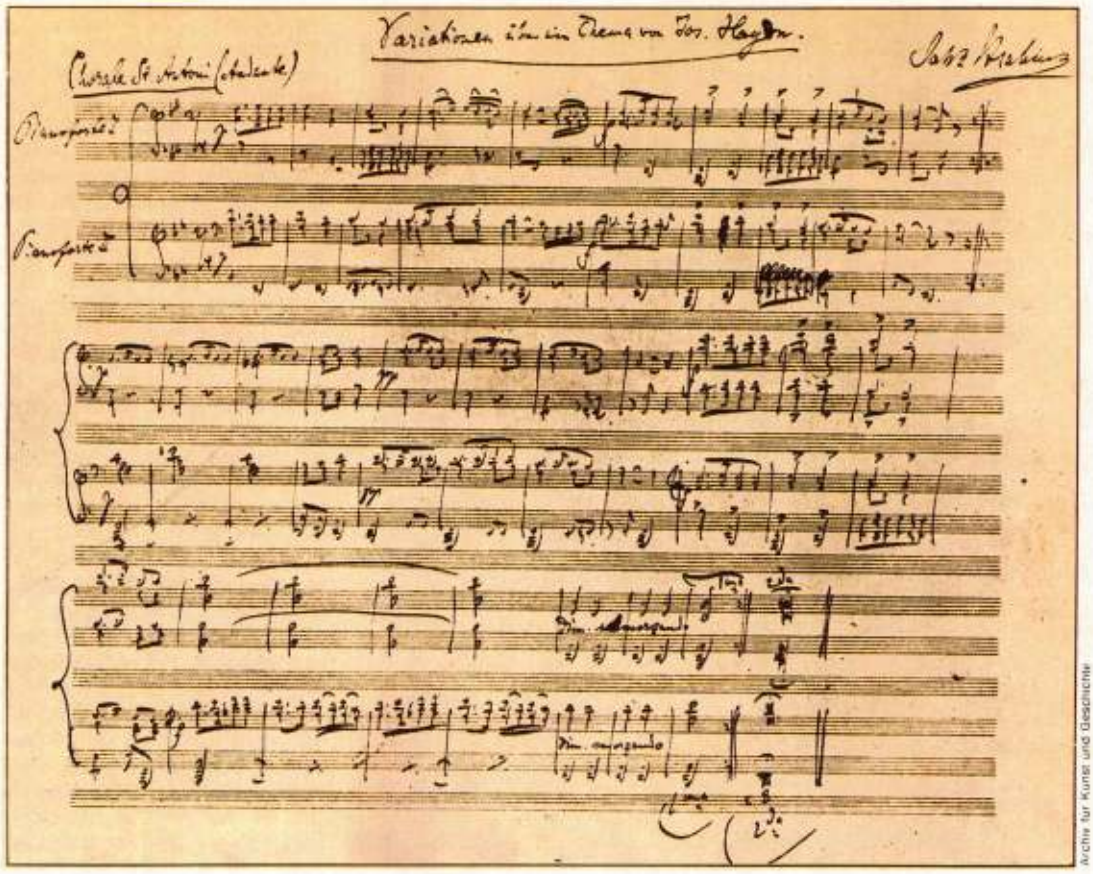
Archiv für Kunst und Geschichte

para duo de piano (op. 56-*b*) e significam o final de uma determinada concepção da escrita para piano.

As *Oito Peças de Piano,* op. 76, inauguram um novo tipo de escrita mais especificamente ligada ao instrumento e de forma mais concisa. Nesta produção e nas seguintes para piano, não voltaremos a encontrar, salvo na rapsódia op. 79, n.º 2, estruturas do tipo da variação ou da forma sonata: o esquema geral será o tripartido A-B-A com coda, embora sempre enriquecido pela essência das estruturas consubstanciais à maneira de compor de Brahms.

No op. 76, deparam-se-nos quatro peças intituladas *Caprichos* e outras tantas chamadas *Intermezzi.* Geralmente, a primeira designação aplica-se às de tipo rápido, dramático e enérgico, que refletem o caráter variável — rude, por vezes — do músico; a segunda, às mais lentas, de caráter lírico e propícias à confissão íntima, que revelam o lado mais suave, menos abrupto da sua personalidade. A primeira, composta em fá menor, inicia-se de forma tumultuosa, dando lugar a um tema anelante que unifica o curso da peça, servindo não só de melodia mas também de baixo, em posição direta ou invertida. Como sempre em Brahms, a expressão romântica não esclui a disciplina clássica que, pelo contrário, a orienta. O capricho seguinte é, não obstante o seu modo menor, de caráter leve e amável, graças à sua encantadora expressão cigana. Dos *intermezzi,* os n.^{os} 4 e 6 são admiráveis, tendo este último eloqüentes indicações de matiz — *dolce, espressivo, gracioso* — e evidentes influências de Schumann e Mendelssohn.

Começada em 1871, a série foi terminada em 1878: em 8 de setembro, apresentava o manuscrito à sua

As primeiras obras de piano de Brahms, nas quais é patente a influência de Chopin, Beethoven e Schumann, deixam já entrever alguns dos traços — tratamento das síncopas, deslocações de acentos, inter-relação entre os diferentes temas — que serão uma constante na produção de maturidade. À esquerda: Concerto Noturno, *de Graf.*

grande amiga e notável pianista Elisabeth von Herzogenberg. A ela foram dedicadas as duas rapsódias que Brahms compôs, durante o verão de 1879, em Pörtschach, Carintia, lá onde «as melodias surgem de qualquer lado e tem de se ter cuidado para não pisá-las quando se anda», como três anos antes o autor afirmara, a propósito da gestação da 2.ª sinfonia.

Numa primeira impressão, que o título reforça, este admirável par de obras parece fazer-nos recuar até ao período juvenil de Brahms. Mas não esqueçamos que, na sua obra, os títulos são sempre simples, não adjetivados, e, por vezes, como neste caso, de modo algum explícitos e até desorientadores: na verdade, poucas peças de Brahms têm uma escrita mais concisa e elaborada, menos «rapsódica» do que estas. Claude Rostand aponta, acertadamente, referindo-se à primeira, «a maneira característica de usar os temas, de forma que não se sabe se se trata de uma derivação do motivo principal ou de uma idéia secundária». Isso contribui para diluir os limites formais, de modo que o op. 79, n.º 1, participa tanto da forma sonata como do esquema ternário ampliado: veja-se, para esse efeito, a encantadora seção central em si maior, *molto dolce espressivo*, como os seus efeitos de *musette* sobre uma melodia que lembra a da «Morte de Ase» do *Peer Gynt*, de Grieg. O segundo dos dois temas principais do op. 79, n.º 2 — obra que se ajusta à forma sonata —, com a sua característica tercina, contrasta fortemente com o primeiro, que se eleva e modula de forma contínua, conferindo à peça uma força motriz apenas atenuada na soberba coda, por meio da aumentação, num golpe de mestre, das figuras da tercina de colcheias para semínimas. Ambas as obras lembram o Brahms «juvenil e tempestuoso» das baladas, cujo tom trágico, heróico e popular tornamos a encontrar aqui. Ao invés do op. 76 e das últimas peças, que são de caráter íntimo («um ouvinte já é demais», parece ter dito Brahms), as rapsódias são inteiramente adequadas à sala de concertos.

Reflexões intimistas

Não se pode dizer o mesmo das quatro últimas coleções constituídas pelos op. 116 a 119, em que Brahms, à beira dos 60 anos e com uma carreira feita como pianista e compositor, olhava para trás e para si mesmo, vertendo as suas reflexões e experiências nestes monólogos de forma concisa, quase sempre ternária, A-B-A, de breve duração e grande economia de meios. Situadas, no catálogo de Brahms, entre as obras de câmara para clarinete op. 114, 115 e 120, estas quatro coleções foram compostas en Bad-Ischl, durante os verões de 1892 e 1893, e reúnem quatorze intermédios, três caprichos, uma balada, uma romança e uma rapsódia, o que manifesta o predominante caráter de confissão pessoal expressa pudicamente e sem alardes exteriores de técnica pianística. No entanto, nem por isso estas obras são fáceis de interpretar, antes pelo contrário, requerem um domínio total do instrumento, especialmente no equilíbrio da

As variações sobre um tema de Haydn (em cima, página da partitura) são, depois das serenatas op. 11 e 16, a primeira obra para orquestra escrita por Brahms. Esta obra, de que existem duas versões — para duo de pianos (op. 56-b) e orquestra (56-a) —, foi terminada em Tutzing, em 1873.

Tate Gallery

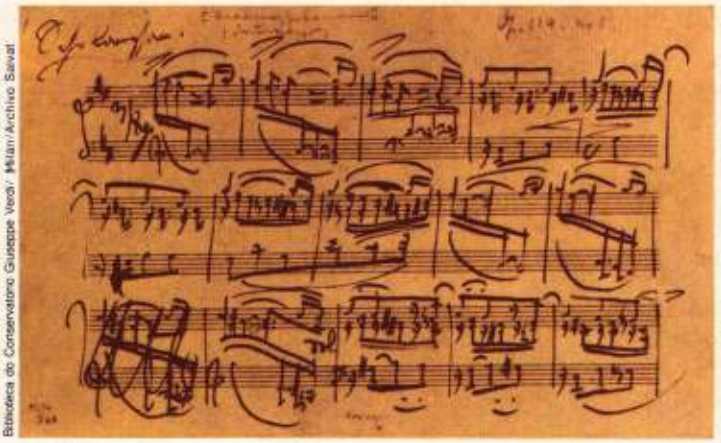
sonoridade, e acima de tudo, uma musicalidade muito amadurecida. A estrutura é aparentemente simples mas, na verdade, esconde sutilezas de toda a ordem, complexas transformações temáticas e profundas relações entre as diversas peças.

A mais feliz demonstração de como se pode criar beleza mediante artifícios técnicos talvez nos seja dada pelo *intermezzo* op. 119, n.º 2, em que o encantador *ländler* da parte central não é mais do que a melodia inicial num ritmo diferente, com notas de maior valor e banhadas por outra luz. Brahms aplicou o processo inverso no *intermezzo* op. 116, n.º 2, em que ouvimos primeiro o tema (de 9 compassos) e imediatamente depois a sua réplica, como num eco, em valores menores.

Os estados de espírito vão desde o delicioso humor do op. 119 até ao desespero refletido no dolente op. 118, n.º 6, uma das obras mais terríveis e belas de Brahms, cuja harmonização em oitavas vazias produz um efeito desolador, como acontece no *intermezzo* op. 117, n.º 3, ou na primeira das *Canções Sérias*, op. 121. Entre estes extremos, encontra-se a doce romança op. 118, n.º 5, cuja seção central anuncia Debussy — não é este o único exemplo que se poderia citar — e goza de uma especial atmosfera «aquática», em parte devido ao insinuado ar de barcarola e ao uso do trilo, traço único em todas estas peças.

Por sua vez, cada um dos três *intermezzi* op. 117 reflete um aspecto da confissão pessoal de Brahms. O primeiro tem como prólogo as palavras: «Dorme tranqüilo, meu filho, dorme tranqüilo e em paz! Faz-me tanta pena ver-te chorar», extraídas do *Lamento de Lady Anne Bothwell*, uma lenda popular escocesa recolhida por Herder nos seus *Volkslieder*. Brahms chamava a este

As quatro coleções integradas pelos op. 116 e 119, compostas por Brahms em Bad-Ischl durante os verões de 1892 e 1893, constituem, pelo seu caráter intimista predominante, uma confissão pessoal das experiências vividas pelo compositor. À esquerda: quadro do pintor inglês William Turner intitulado Concerto Íntimo.

Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

Biblioteca do Conservatorio Giuseppe Verdi/ Milan/Archivo Salvat

O primeiro dos três intermezzi *que constituem o op. 117 de Brahms tem como prólogo as palavras: «Dorme tranqüilo, meu filho, dorme tranqüilo e em paz! Faz-me tanta pena ver-te chorar!», extraídas de uma lenda escocesa incluída por Herder nos seus* Volkslieder. *À esquerda:* O Berço, *quadro de Berta Morisot.*

Em cima e à direita, respectivamente: partitura do intermezzo *para piano, op. 119, e capa do caderno de* Peças de Piano, *op. 118 e 119.*

Arquivo Salvat

op. 117 «canções de embalar das minhas dores», título altamente expressivo. O segundo *intermezzo,* em si bemol menor, traduz uma profunda melancolia, mediante uma sutil escrita de piano, de grande complexidade rítmica. O terceiro e último é aparentado com os op. 121, n.º 1, e 118, n.º 6, no seu desolado fatalismo: o músico fita a morte de frente.

A série destas peças encerra com a esplêndida rapsódia op. 119, n.º 4, ao longo de cujo desenvolvimento ouvimos, inicialmente, a voz do Brahms juvenil, logo contrastada por um tema coral pontuado por sinos distantes (como no 3.º *scherzo,* de Chopin), por um agourento tema em modo menor e um episódio de caráter cigano. Brahms sintetiza, depois, num rasgo de mestre, o ritmo do tema agourento com o início, para voltar ao coral e a uma trágica recapitulação em mi bemol menor, a mesma do *scherzo* op. 4. O ciclo terminou.

Obras para órgão

Um total de quinze obras, com menos de uma hora de duração em conjunto, constitui a produção para órgão de Brahms, dividida em dois períodos separados por quarenta anos. As primeiras composições datam de 1856, época em que o músico realizava em Düsseldorf, na companhia de Joachim, estudos de contraponto que, na sua maioria, foram escritos para órgão. Sobreviveram quatro peças: uma fuga em lá bemol menor, publicada em 1864; um prelúdio, coral e fuga baseado no tema *O Traurigkeit, o Herzeleid,* que surgiu em 1882, e dois prelúdios e fugas, nas tonalidades de lá menor e sol menor, publicados postumamente, em 1927. A mais importante destas obras, que revelam a influência de Bach, é a sóbria e melancólica fuga em lá bemol menor.

Em junho de 1896, e durante a sua estada estival em Bad-Ischl, Brahms escreveu aquela que seria a sua última produção para órgão, os *Onze Prelúdios Corais,* em memória de Clara Schumann, falecida recentemente. Brahms compô-los sem intenção de os publicar, o que foi feito por Simrock em 1902. O tom geral é de profunda dor, dor essa que contrasta com a serena alegria dos n.os 4 e 8 («Brotou uma rosa»). Comparados com as obras de órgão escritas quarenta anos antes, revelam um tratamento muito superior do coral e o tom crepuscular e outonal de todas as suas últimas produções. De forma significativa e eloqüente, os n.os 3 e 11 baseiam-se no tema: «Oh mundo, tenho de abandonar-te.» □

Catálogo da obra instrumental

Piano

Scherzo, em mi bemol menor, op. 4 (1851) • 3 sonatas: n.º 1, em dó maior, op. 1 (1852-1853); n.º 2, em fá sustenido menor, op. 2 (1852); n.º 3, em fá menor, op. 5 (1853) • Variações sobre um tema de Robert Schumann, em fá sustenido menor, op. 9 (1854) • 4 baladas, op. 10: em ré menor, *Edward*; em ré maior; em si menor; em si maior • 13 variações sobre uma canção húngara (1853) e 11 sobre um tema original (1857), op. 21 • 25 variações e fuga sobre um tema de J. F. Händel, em si bemol maior, op. 24 (1861) • 28 variações sobre um tema de Paganini, em lá menor, op. 35 (1862-1863) • 16 valsas, op. 39 (1865) • 8 peças, op. 76: 4 caprichos (fá sustenido maior, si menor, dó sustenido menor, dó maior) e 4 *intermezzi* (lá bemol maior, si bemol maior, lá maior, lá menor) (1878) • 2 rapsódias (si menor e sol menor), op. 79 (1879) • 7 fantasias, op. 116: 3 caprichos (2 em ré menor e 1 em sol menor) e 4 *intermezzi* (lá menor, mi menor e 2 em mi maior) (1892) • 3 *intermezzi* (mi bemol maior, si bemol menor, dó sustenido menor), op. 117 (1892) • 6 peças, op. 18: 4 *intermezzi* (lá menor, lá maior, fá menor, mi bemol menor), 1 balada (sol menor) e 1 romança (fá maior) (1892) • 4 peças, op. 119: 3 *intermezzi* (si menor, mi menor, dó maior) e 1 rapsódia (mi bemol maior) (1892).

Piano a quatro mãos

Variações sobre um tema de Robert Schumann, em mi bemol maior, op. 23 (1861) • 16 valsas, op. 39 (1865) • *Cantos de Amor* (18 valsas), op. 52-*a* (1874) • *Novos Cantos de Amor* (15 valsas), op. 65-*a* (1877) • 21 danças húngaras (1852-1869).

Dois pianos

Sonata, em fá menor, op. 34-*b* (1864) • Variações sobre um tema de Haydn, op. 56-*b* (1873).

Perfil biográfico

Capítulo 19

O terceiro B alemão

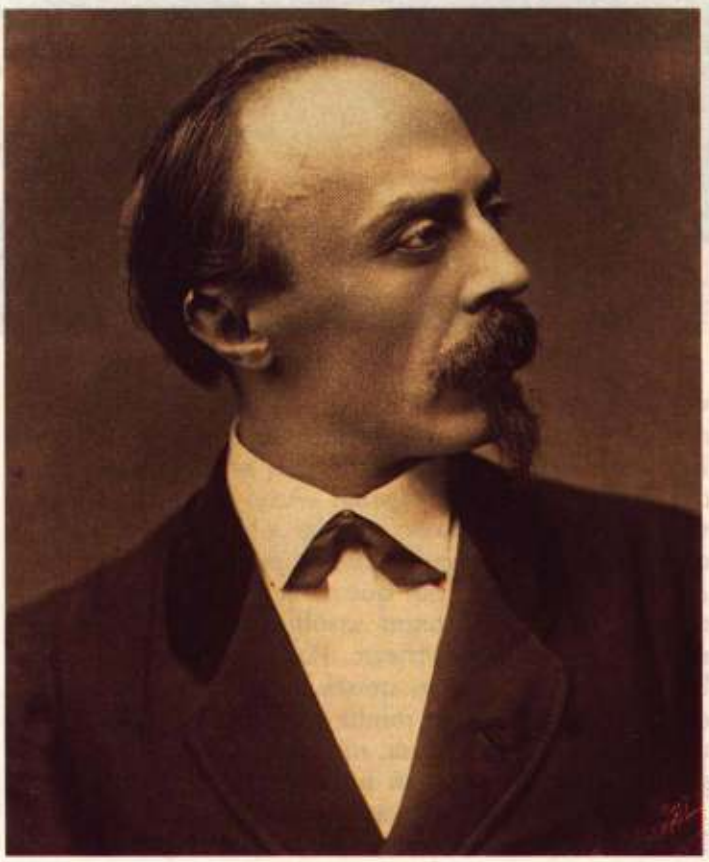
De regresso a Hanôver, Brahms conheceu Julius Grimm. Com ele, juntamente com Joachim e Dietrich, o jovem passou momentos inolvidáveis de distração, de exercício musical e de grandes conversas. Conheceu também, nessa altura, o regente de orquestra Hans von Bülow, que, no entanto, demoraria algum tempo a compreender a verdadeira dimensão do compositor. Quando isto aconteceu, anos mais tarde, a revelação chegou a extremos exultantes. Foi von Bülow quem outorgou a Brahms o título de «o terceiro B alemão», colocando o seu nome ao lado dos de Bach e Beethoven. Por fim, juntaram-se ao grupo Robert Schumann e Clara Wieck, que deram alguns concertos em Hanôver.

Pouco tempo depois, Brahms teve conhecimento, pelo jornal, de que Schumann teria atentado contra a própria vida, atirando-se ao Reno, em Düsseldorf, embora felizmente pudesse ter sido salvo das águas a tempo. Dirigiu-se imediatamente àquela cidade e procurou servir de consolação a Clara.

Começou, então, uma grande e penosa fase dominada pela loucura de Schumann, que progrediu inexoravelmente, com intervalos de lucidez, durante dois anos. Clara lutou corajosamente, dando concertos e aulas para sustentar os sete filhos e pagar o internamento do marido. Brahms permaneceu fiel a seu lado. Mas havia, sem dúvida, no jovem músico, alguma coisa mais do que fidelidade e agradecimento: um grande amor. Aproveitando umas melhoras de Robert, Johannes propôs à esgotada Clara uma excursão pelo vale do Reno. Durante dez dias, passaram momentos felizes, esquecendo momentaneamente a triste realidade.

Alguns meses mais tarde, quando ela se encontrava em Inglaterra, em plena digressão artística, recebeu uma carta de Brahms em que este lhe dizia que o fim do marido estava próximo. Em 29 de julho de 1856, Clara, Johannes e Joachim choravam juntos a perda do nobre e generoso Robert Schumann.

Compreendendo que Clara ficara muito afetada pela desgraça, Brahms organizou uma viagem à Suíça, na qual participaram sua irmã Elisabeth, Joachim, Clara com alguns dos seus próprios filhos e ele mesmo. A mudança de clima, a paisagem serena, as excursões — pelas quais Johannes sentia um entusiasmo infatigá-



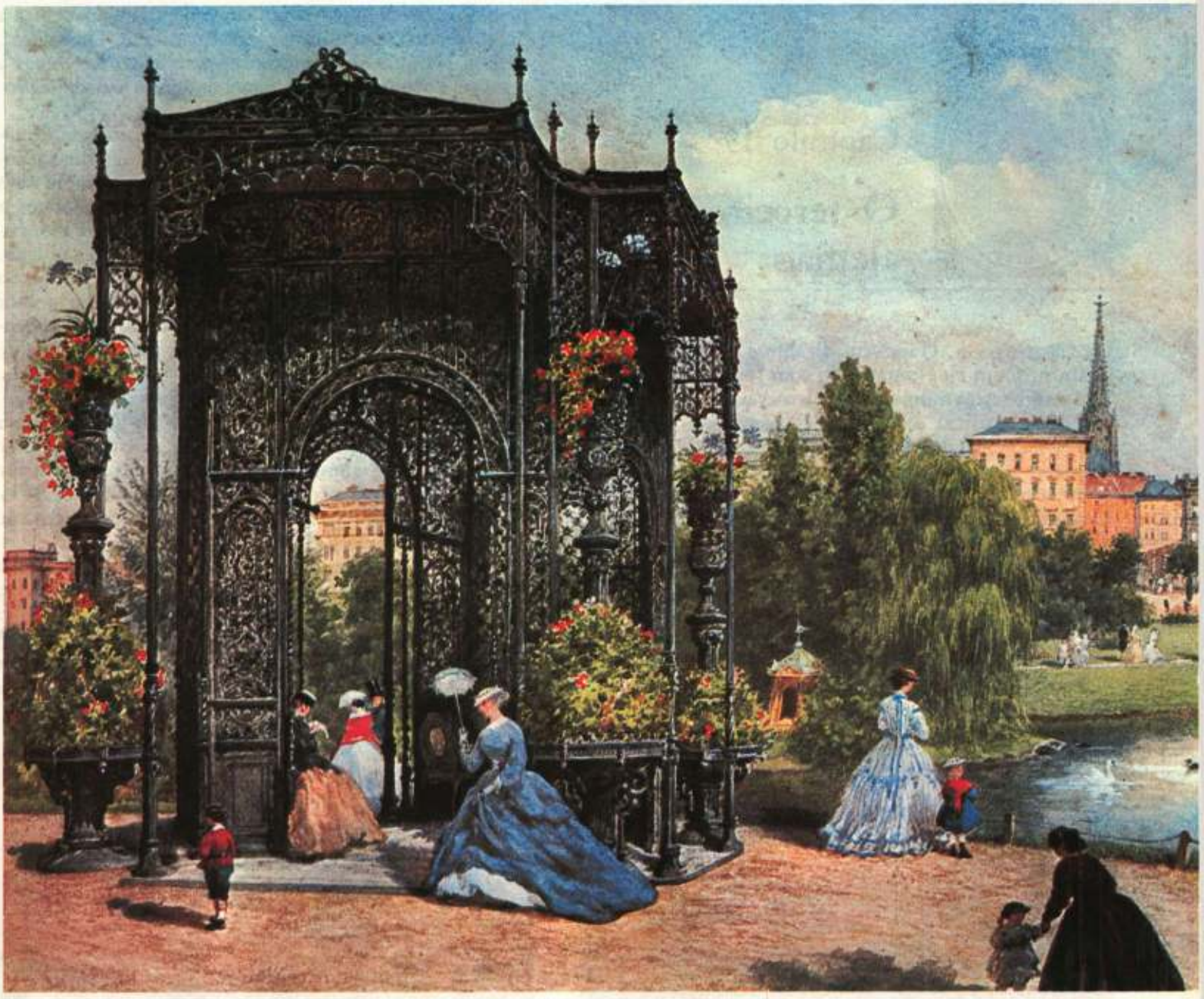
Arquivo Salvat

Em cima: retrato do regente de orquestra Hans von Bülow, fervoroso admirador da obra de Johannes Brahms.

F. Sacchi

À direita: um aspecto do Palácio de Detmold, em cuja corte Brahms dirigiu (1857-1859) a sociedade coral.

Música Bra. - Port. - 53



vel —, fizeram muito bem tanto a Clara como a Elisabeth, cujas dores de cabeça desapareceram.

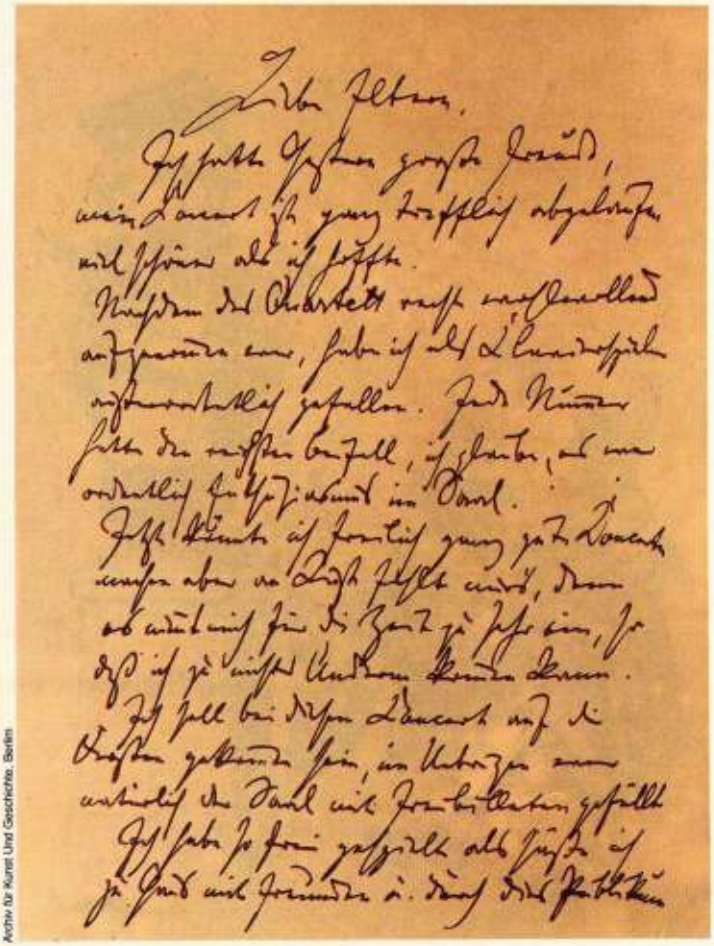
Brahms passou uma temporada em Detmold, em cuja corte o seu talento musical causou uma impressão muito favorável. Deu aulas de piano a uma das princesas, dirigiu o grupo coral e, sobretudo, pôde compor, por gozar de uma situação econômica aceitável. Nesta corte, foi criado o seu concerto n.º 1, de piano e orquestra, que se estreou em Hanôver com o próprio Brahms no piano e Joachim à frente da orquestra. Não foi bem aceite, mas a incompreensão manifestar-se-ia de um modo muito mais acentuado em Leipzig. Brahms assimilou este revés com inteligência, afirmando que retocaria a partitura e que seria um êxito.

A dificuldade para o amor

O compositor tinha 25 anos quando conheceu Agathe von Siebold, em Gotinga. Sentiu-se imediatamente atraído pela sua linda voz e prometeu-lhe compor algumas canções para que ela as cantasse. Começaram a ver-se com freqüência e todos davam como certo o noivado e o casamento a breve trecho. No entanto, Brahms voltou para Detmold sem se ter comprometido. E dali escreveu a Agathe: «Amo-a e quero voltar a vê-la, mas não me posso prender.» Muito mais tarde, o compositor esclareceu o seu comportamento para com Agathe: «Na época em que teria gostado de casar, as minhas partituras foram assobiadas ou pelo menos recebidas com total frieza. Pude suportar tudo isto bastante bem. Mas se, nesses momentos, tivesse tido que ler nos olhos de minha mulher, fitos nos meus, uma interrogação ansiosa, não teria suportado ser obrigado a confessar-lhe um novo desaire.»

Teriam de decorrer mais de cinco anos para que Brahms esquecesse o seu amor por Agathe, sublimando-o com uma bonita composição: o sexteto de cordas em sol maior, de que um dos principais temas é «AGAHE» (lá-sol-lá-si-mi). O próprio músico assinalou, com grande clareza, o caráter libertador da obra: «Com ela emancipei-me do meu último amor.»

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlin



Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlin

As duras críticas que se sucederam à publicação de um manifesto contra a escola musical da «nova Alemanha», assinado entre outros por Brahms, decidiram o compositor a abandonar Hamburgo e a procurar melhor sorte em Viena. À esquerda: aquarela de Franz Alt, que representa o Parque Municipal de Viena.

Em cima: fragmento de uma carta escrita por Brahms a seus pais. Do amor e profundo respeito que Brahms sentiu pelos pais — e de maneira especial pela mãe — são testemunhas as freqüentes viagens que efetuou a Hamburgo para os ver, assim como os esforços que fez para evitar que se separassem.

O encontro com Viena

Uma vez terminada a sua terceira temporada em Detmold, Brahms decidiu abandonar a cidade, já que o seu temperamento suportava com grande dificuldade a falsidade da corte. Quando regressou a Hamburgo, em 1859, publicou-se na imprensa um artigo a exaltar a escola musical da «nova Alemanha», na qual, acrescentava, todos os músicos importantes faziam parte dela. Sem medir devidamente as conseqüências, Brahms, Joachim e Grimm publicaram um manifesto contra. As críticas de que o compositor foi alvo foram duríssimas. Isto e o pouco interesse que Hamburgo, a sua terra natal, mostrava pelo seu talento decidiram o compositor a partir para Viena em 1862.

A sua apresentação na formosa cidade do Danúbio foi facilitada por cartas de recomendação de Joachim. O crítico Eduard Hanslick, que, ao princípio, se mostrou reticente em relação a Brahms, revelou-se, pouco a pouco, conquistado pela qualidade das suas composições. Moderado na avaliação da 1.ª serenata, depois da estreia da 2.ª afirmou: «Brahms possui uma individualidade original, independente e muito dotada.»

Durante uma visita a Hamburgo, em 1863, a fim de comemorar os seus 30 anos em família, Brahms teve a dolorosa surpresa de saber que seu pai desejava divorciar-se. No entanto, conseguiu que o casal continuasse a viver junto, já que, segundo todas as previsões, a mãe tinha pouco tempo de vida.

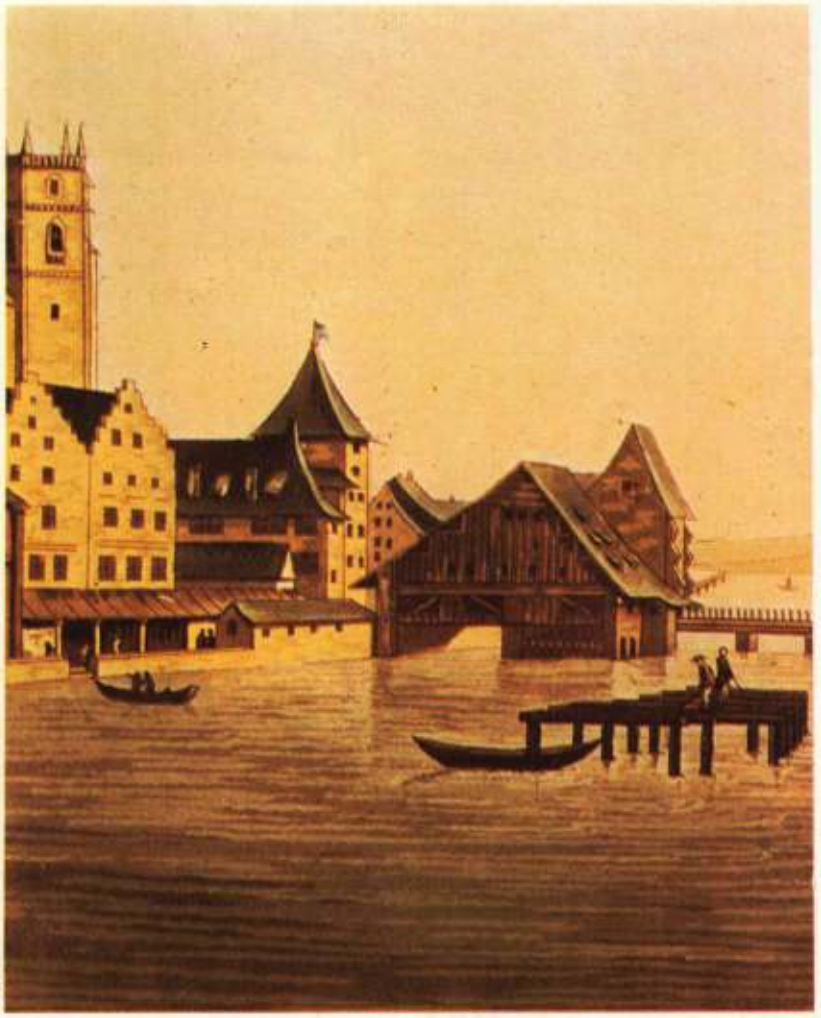
Regressado a Viena, dirigiu a Singakademie durante um ano. Mas uma vez mais preferiu a liberdade, não aceitando ligar-se a postos fixos, com que o espírito independente do compositor não se conformava.

Por fim, a separação dos pais tornou-se inevitável. O compositor foi a Hamburgo e arranjou as coisas para que vivessem com uma certa comodidade.

A morte da mãe

Daí passou a Baden-Baden, em cujos arredores veraneava a família Schumann. Ali conheceu o pianista russo Anton Rubinstein, o grande escritor da mesma

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin


Fabbri

nacionalidade Ivan Turguenief, a famosa cantora espanhola Paulina Viardot-García e a princesa Anna de Hesse, que lhe ofereceu o manuscrito da sinfonia n.º 40, em sol menor, de Mozart. Foi uma fase muito feliz da sua vida. Quando regressou a Viena, no outono, recebeu a notícia da morte da mãe. Logo em seguida a este acontecimento, escreveu uma composição, o trio de trompa, violino e piano, cujo sentido *adagio* encerra toda a dor sofrida. Mas é muito provável que a obra em que expandiu a sua tristeza fosse *Um Réquiem Alemão*, que ainda demoraria alguns anos a ser estreado, mas de que uma boa parte foi composta nessa época.

Para um jovem como Brahms, aquela perda tinha de representar um marco importante no seu caminho. A sua famosa frase: «Morreu a minha mãe, agora tenho de pensar em casar», revela a destruição de profundos laços afetivos e a sensação de solidão e desamparo que caracterizaria sua vida e sua obra até ao fim.

A maturidade: «scherzo» com trio

Brahms iniciou a fase da maturidade com a composição da sua primeira grande obra de valor sinfônico: *Um Réquiem Alemão*. É verdade que já criara duas serenatas e o concerto de piano n.º 1 na juventude; mas, evidentemente, a utilização da orquestra era prematura. Durante a infância e juventude, Brahms tinha aperfeiçoado o seu gênio musical por meio do piano, do *lied* e das formas de câmara.

Com o *Réquiem* começou a fase instrumental: três concertos (o n.º 2, de piano, o concerto de violino e o duplo concerto de violino e violoncelo), quatro sinfonias, duas aberturas, diversas cantatas *(Rinaldo, Canto Triunfal, Nänie, Rapsódia de Contralto, Canção do Destino)* e as variações sobre um tema de Haydn.

Prosseguindo a analogia entre a vida do compositor e a sua obra musical, as obras corais com orquestra caracterizam a primeira parte da estrutura desta seqüência temporal na vida do músico. O trio, seção central contrastante, mais intimista e delicada, é preenchido pela produção de câmara, de piano e de *lied*, a que Brahms continuou se dedicando nesta fase. O retorno à primeira parte do andamento é figurado pela produção de obras orquestrais sem voz. O duplo concerto fecha definitivamente este período. O compositor tinha, então, 55 anos e preparava-se para a plenitude da sua arte e o declinar da sua vida.

Quanto às vivências pessoais, no aspecto sentimental, encontrava-se preenchido por esse amor ideal, sempre próximo e sempre distante, que era Clara Wieck. E, talvez, pelo breve sopro de paixão juvenil que nele despertou a própria filha de Clara, Julie Schumann, que, à maneira de um *intermezzo* ou trio, serve de contraste a esse jogo amoroso — *scherzo* — tão complexo e sutil entre Johannes e Clara.

Por outro lado, Johann Jakob, o pai de Brahms, contraiu novo casamento. Johannes acolheu com receio a madrasta, mas, depois, verificou que essa mulher,

À esquerda: visita parcial de Zurich; ao fundo: o lago do mesmo nome; em primeiro plano: o seu afluente, o rio Limmart. A Suíça, país que Brahms escolheu freqüentemente para os seus dias de veraneio, dispensou sempre um caloroso acolhimento à obra do compositor hamburguês.

Por ocasião de um concerto em memória de Schubert (embaixo, o programa), em 1.º de dezembro de 1867, estrearam-se em Viena as três primeiras partes de Um Réquiem Alemão, *de Brahms. Devido à infeliz intervenção do timbaleiro, que abafou com o seu instrumento os coros e a orquestra na fuga final, a audição não teve êxito. Só o crítico Eduard Hanslik (na página anterior, caricatura que o representa a incensar a «São Johannes Brahms»), adivinhou, na sua crónica um tanto amarga, a grande obra sacra que o* Réquiem *representava, apesar do lamentável incidente.*

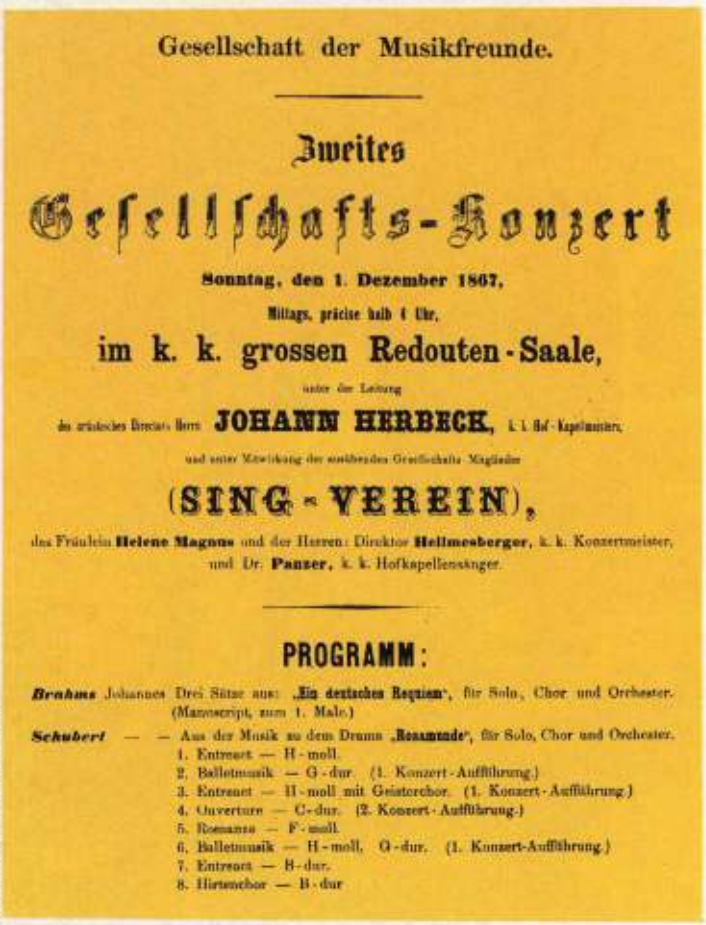
Caroline, fazia o pai muito feliz, pelo que nutriu sempre por ela um grande afeto.

A estréia de «Um Réquiem Alemão»

Brahms começou a trabalhar em *Um Réquiem Alemão* por esta época. E foi também então que principiou a sua amizade com o célebre cirurgião Billroth, quando de um veraneio na Suíça.

Realizou também pela Suíça uma importante digressão artística com Joachim. Posteriormente, convidou o pai para que o acompanhasse numa excursão à Áustria e no ano seguinte levou-o consigo ao longo do Reno, naquela que foi a última viagem que fizeram juntos, porque Johann Jakob já não podia acompanhar o filho nos grandes passeios e nas fatigantes subidas que fazia. Aqueles que conheceram Johannes nesta época da sua vida falavam com admiração do seu assombroso vigor físico e da sua resistência ao cansaço.

A estréia das três primeiras partes do *Réquiem* em Viena foi um malogro completo. Pelo contrário, quando se realizou a sua audição integral em Bremen, havia um ambiente de grande expectativa: todos os amigos do compositor se encontravam ali. A transcendência desta obra-prima não passou despercebida então.

Por esta altura, surgiu o seu sentimento de atração por Julie, uma das filhas de Schumann. Ao que parece, a rapariga recordava-lhe Clara mais jovem. Quando Julie se casou, o compositor sofreu terrivelmente e, como era habitual nele, expandiu os seus sentimentos

Gesellschaft der Musikfreunde.

Zweites

Gesellschafts-Konzert

Sonntag, den 1. Dezember 1867,

Mittags, präcise halb 1 Uhr,

im k. k. grossen Redouten-Saale,

unter der Leitung

des artistischen Directors Herrn **JOHANN HERBECK**, k. k. Hof-Kapellmeister,

und unter Mitwirkung der ausübenden Gesellschafts-Mitglieder

(SING-VEREIN),

des Fräulein **Helene Magnus** und der Herren: Direktor **Hellmesberger**, k. k. Konzertmeister, und Dr. **Panzer**, k. k. Hofkapellensänger.

PROGRAMM:

Brahms Johannes Drei Sätze aus: **„Ein deutsches Requiem"**, für Solo-, Chor und Orchester. (Manuscript, zum 1. Male.)

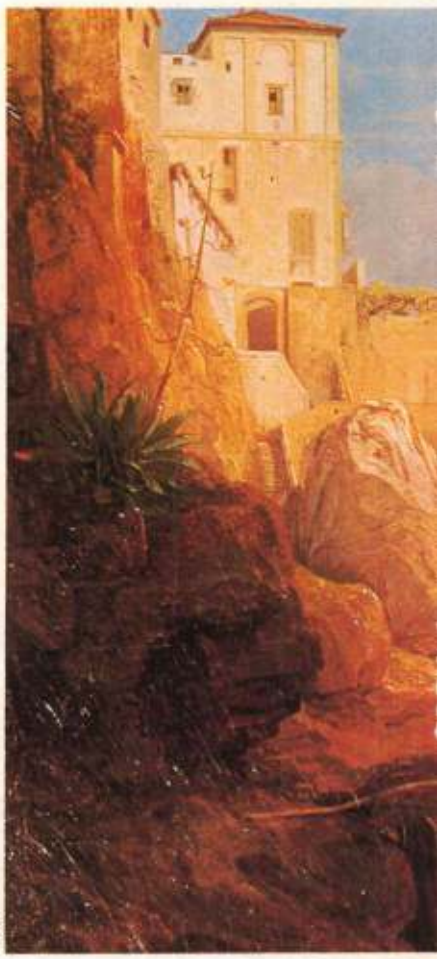
Schubert — — Aus der Musik zu dem Drama **„Rosamunde"**, für Solo, Chor und Orchester.
1. Entreact — H-moll.
2. Balletmusik — G-dur. (1. Konzert-Aufführung.)
3. Entreact — H-moll mit Geisterchor. (1. Konzert-Aufführung.)
4. Ouverture — C-dur. (2. Konzert-Aufführung.)
5. Romanze — F-moll.
6. Balletmusik — H-moll, G-dur. (1. Konzert-Aufführung.)
7. Entreact — B-dur.
8. Hirtenchor — B-dur

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

197

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Em 1872, depois do êxito do seu Triumphlied, *em Karlsruhe, Brahms (à esquerda, segundo um pastel de Ludwig Micalek) regressou a Viena com a intenção de fixar residência nesta cidade. Depois de dois longos meses de procura, alugou duas divisões — às quais acrescentaria, em 1878, uma terceira para biblioteca — a Frau Vogl, no n.º 4 de Karlgasse. A pequena e definitiva residência de Brahms era muito simples.*



Fabbri

E. Lessing/Magnum/Zardoya

Em 1878, Brahms, acompanhado pelo seu amigo Billroth, empreendeu a primeira das oito viagens (1878-1893) de recreio que realizaria a Itália. Mal atravessou a fronteira, Brahms sentiu-se conquistado pela Itália, com as suas paisagens, o céu de cor azul intensa e os seus edifícios renascentistas, que deixaram uma recordação inesquecível na alma do músico hamburguês. Em cima: quadro do pintor belga Frans Vervloet, que representa uma vista parcial da Torre del Greco, cidade de Itália situada a poucos quilómetros de Nápoles.

No seu gabinete de trabalho (embaixo, vista parcial segundo uma aquarela de Novak), o piano de cauda, uma cadeira de balanço barroca e uma secretária partilhavam a sala com os bustos de Beethoven e de Bismarck, um medalhão de Robert e Clara Schumann e vários retratos de músicos. No seu quarto, sobre a cama, havia um retrato de Bach.

numa nova obra musical. Assim nasceu a *Rapsódia de Contralto,* uma bela partitura que considerava — impropriamente, por certo — a sua canção de núpcias para Julie. O seu estado de alma durante a composição está refletido num parágrafo de uma carta a Simrock, seu editor: «Trabalhei nesta obra com ira.»

Dois anos mais tarde, Johannes recebeu outra notícia terrível: o pai encontrava-se gravemente doente com um câncer no fígado, falecendo em poucos dias. Brahms não esqueceu a madrasta, que fizera a felicidade de Johann Jakob durante os últimos anos deste, e ajudou-a economicamente, apesar dos protestos da boa mulher. «Peço-lhe que se lembre sempre de que tenho mais dinheiro do que necessito.» O compositor teve sempre um caráter muito generoso e as suas obras eram remuneradas devidamente.

Viena, o último refúgio

Brahms arranjou um alojamento definitivo em Viena: um andar no n.º 4 da Karlgasse. Quando tinha 39 anos, tomou a seu cargo a direção de Os Amigos da Música, a associação mais importante da cidade. Esteve à sua frente durante três anos, mas, por fim, desistiu, por entender que uma obrigação fixa lhe cerceava a independência, e nunca mais voltou a aceitar um emprego estável. É evidente que o seu individualismo criador, tipicamente romântico, necessitava imprescindivelmente de uma liberdade absoluta. Entretanto, continuou a efetuar digressões artísticas e não deixou de assistir ao Festival Schumann em Bonn.

Em 1876, passou o verão no mar Báltico, na ilha de

Rügen. Ali, em comunhão com a natureza e em pleno domínio da arte de compor, considerou-se apto para terminar a sua 1.ª sinfonia. Haviam-lhe perguntado, muitas vezes, por que não abordava este gênero musical e respondera sempre evasivamente, referindo-se à obra dos grandes sinfonistas do passado. Por outro lado, Brahms era muito severo quando fazia a sua autocrítica. Quando se estreou o seu quarteto n.º 1, declarou asperamente, em face de um comentário talvez pouco feliz de uma dama, que tinha destruído vinte antes de considerar um bom. De outra vez, disse a um jovem compositor que o difícil não era compor mas «deixar cair as notas que sobravam para debaixo da mesa de trabalho». A consciência plena das suas próprias limitações, o seu desejo de perfeição e o sentido da grandeza criadora dos seus antecessores retardaram o momento em que Brahms se julgou capaz de abordar o gênero sinfônico tal como o concebia: forma clássica, estrutura sólida, unidade geral da obra (derivação de temas), riqueza inventiva e diversidade (mediante técnicas de variação cada vez mais fecundas), orquestração tradicional, sem extravagâncias nem exotismos, mas alcançando novas sonoridades com os meios habituais... Em suma: riqueza e variedade dentro da ordem estrutural e da unidade da obra.

Maturidade criadora

Com a estréia da 1.ª sinfonia em Karlsruhe e com as suas sucessivas interpretações em Mannheim, Munique e Viena, Brahms alcançou um dos grandes êxitos — se não o maior — de toda a sua carreira musical. No ano seguinte, dirigiu a obra em Leipzig e foi nomeado doutor *honoris causa* pela Universidade de Cambridge, honra que Joachim recebeu, uma vez que Johannes não se deslocou a Inglaterra. Durante aquele verão preparou a 2.ª sinfonia. Brahms encontrava-se em Pörstschach, no Sul da Áustria, local de lindíssimas paisagens. A nova obra aparecia como evocação da Natureza, ainda que o seu conteúdo não se esgotasse de modo algum com esta referência.

Compôs também aí o excelente concerto de violino dedicado a Joachim e estreado por este e Brahms em Leipzig em 1879.

Aos 47 anos, a Universidade de Breslau concedeu-lhe também o título de doutor em música. Para a celebração, compôs a *Abertura para Um Festival Acadêmico*, partitura esplêndida, que, dentro de uma estrutura escrupulosa, contém fragmentos de canções estudantis e termina com o brilhante *Gaudeamus igitur*. O compositor correspondia, com a sua obra mais frívola e alegre, a uma nomeação universitária que o caracterizava como «príncipe da arte musical mais séria», uma brincadeira típica da índole travessa e infantil do contraditório Johannes Brahms.

No entanto, provavelmente para compensar este acontecimento divertido, compôs logo a seguir a *Abertura Trágica*, dramático contrapeso à travessura daquele menino quase cinqüentão que, na idade de brincar, tivera de ganhar a vida tocando piano nos cafés do porto de Hamburgo.

A permanência do mundo infantil na alma do compositor é uma das chaves mais importantes para compreender a sua vida e obra.

Outro aspecto do seu caráter era o valor que atribuía ao dinheiro. Era sumamente parco nos gastos seus: vestia com total desalinho e incomodava-o que lhe dessem presentes. A mesquinhez pessoal que, por exemplo, o impedia de comprar um par de luvas novo para substituir as que perdera, contrastava inteiramente com o seu desprendimento quando se tratava de ajudar os outros. Isto mostra uma dimensão patológica na sua escala de valores, cujas raízes se devem procurar nas carências infantis e juvenis que sofreu. Do mesmo modo se deve interpretar o seu gosto excessivo pela comida e bebida, embora seja de recordar que contava com o precedente do próprio pai.

Momentos de plenitude criadora

O seu eterno gosto pelas viagens levou-o, de novo, em 1883, a Itália, país que visitou várias vezes. No entanto, a fonte de inspiração da 3.ª sinfonia foi Viena e os seus lindos arredores. Nos princípios do verão de 1884, passou a residir em Mürzzuschlag, na Estíria, onde iniciou a 4.ª sinfonia. A sua estada ali coincidiu com um incêndio que ameaçou destruir o manuscrito da obra. Brahms sentia uma curiosa admiração pelos incêndios — supõe-se que pela impressão que produziu no seu espírito um muito violento, ocorrido em Hamburgo, durante a infância — e também pelos fogos de artifício. Desta vez, o compositor não hesitou em ajudar à sua extinção e a sua proverbial generosidade contribuiu muito para aliviar a situação em que ficaram as vítimas do sinistro.

Uma época especialmente rica do ponto de vista criador encerra a sua fase de plenitude. Veraneava, então, pelo maravilhoso lago de Thun, na Suíça. O terceiro e último verão naquele local coincidiu com o fecho do arco sinfônico do compositor: o esplêndido duplo concerto de violino e violoncelo. Uma obra escrita no velho estilo concertante barroco e cuja austeridade de inspiração seria já prelúdio da fase final da sua produção. Era mestre absoluto da sua arte e demonstrava o seu talento no tratamento das grandes formas. Tinha chegado o momento da verdade nua e da intensidade expressiva com a máxima economia de meios, que, curiosamente, se transformou num recomeço, num regresso às pequenas formas, à voz solista, ao timbre único e íntimo do piano sempre amado. Era o fim, mas um fim absolutamente cheio de lucidez e autenticidade.

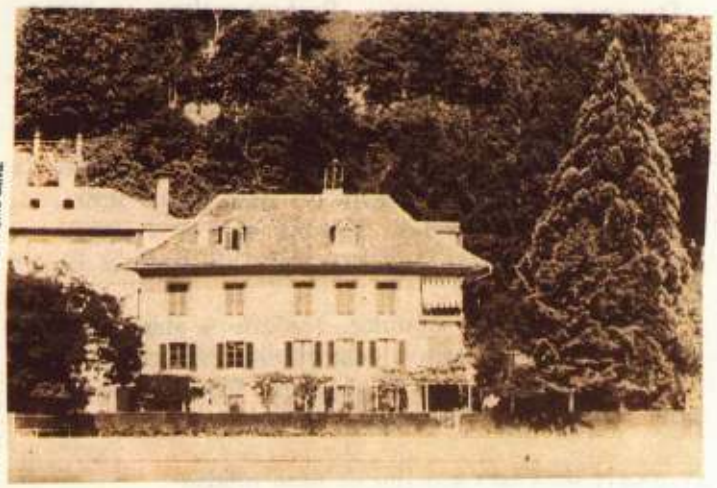
A velhice: rondó «allegro»

Brahms ia entrar na decadência vital. Um tema se repetiu na sua música dessa altura, com sucessivas contribuições e enriquecimentos. O tema era sempre o mesmo: o do rondó. E, por fim, entendemo-lo: a música e o amor. É o mesmo. Agora podemos compreender que toda a potencialidade afetiva da sua nobre alma se tornara substância na música. Brahms compunha entre soluços, porque toda a sua energia criadora brotava sem se poder conter, numa entrega total, numa expansão emotiva que não conhecia barreiras. Mas, para isso, necessitava de isolamento. E aqui está o drama do criador: assumir a sua solidão.

Brahms abandonou as grandes formas e a acumulação de sonoridades para procurar a verdade pura e

surpreender a música na sua nudez virginal. Novamente, o piano, a música de câmara, o canto, inclusive o órgão. E um descobrimento: a «voz» do clarinete. Com estas sonoridades austeras, profundamente emotivas, Brahms deixou aberto o diálogo para além de si mesmo.

Brahms terminou o seu terceiro veraneio no lago de Thun, onde compôs tantas e tão belas partituras. Concluiu a 3.ª sonata de violino e piano, obra de inspiração notável. Por fim, Hamburgo decidia outorgar ao seu ilustre filho o título de cidadão honorário. Por sua vez, o imperador Francisco José concedia-lhe a Ordem de S. Leopoldo. As honras acumulavam-se sobre Brahms, que, em contraste, manifestava um total desprezo pelas convenções sociais.



Gesellschaft der Musikfreunde, Viena/Arquivo Selvat

Em cima: fotografia da casa em que Brahms se hospedava em Hofstetten, pequena aldeia suíça nas margens do lago Thun, escolhida mais do que uma vez pelo compositor para passar o verão. Durante as férias, Brahms alternava longos passeios — de que foi sempre um grande apreciador — com o trabalho de composição.

Ullstein Bilderdienst

Depois da morte de Clara Schumann, em 20 de maio de 1896, Brahms reuniu-se em Honnef com outros músicos (à esquerda, fotografia) para lhe prestar a última homenagem. Foram dias repassados de nostalgia, em que se sucederam numerosos concertos em recordação da amiga desaparecida e que culminaram com a emocionada interpretação de Brahms das suas Quatro Canções Sérias.

Viajou mais uma vez ate a Itália. De regresso ao vale de Thun, em Bad-Ischl, compôs o formoso quinteto de cordas, em sol maior. Tinha 57 anos. Nesse ano, conheceu a família Fellinger, e a partir de então passou com ela todos os Natais.

O quinteto com clarinete

Brahms ouviu o clarinetista Richard Mühlfeld, na corte do duque de Meiningen, em 1891. Durante o verão que passou novamente em Bad-Ischl, compôs um trio e um quinteto com clarinete. Acerca desta última obra, talvez uma das suas mais importantes partituras, pela perfeição formal, comovedora emotividade e sonoridades originais, o compositor realizou, como era habitual nele, manifestações contraditórias, que revelam aspectos interessantes da sua personalidade. Assim, por exemplo, durante um ensaio chegou a sentir-se tão intimamente comovido que, para poder disfarçar a sua perturbação e as lágrimas que lhe vinham aos olhos, exclamou: «Acabem com essa música horrível.»

Durante o ano seguinte, Brahms voltou ao piano, que foi sempre o mais leal companheiro da sua solitária existência e, sem dúvida, o mais fiel intérprete dos seus sentimentos profundos. Mas agora já não era o instrumento que Brahms — como Schumann oportunamente observou — tratava sinfonicamente, em substituição da orquestra. Agora, era mais do que nunca intimista, isento de virtuosismo. Sopeña achou a expressão apropriada ao dizer que este piano de Brahms é «um piano final».

Durante o ano seguinte, realizou a sua derradeira viagem a Itália e visitou pela última vez a cidade natal, devido ao falecimento de sua irmã. Continuava a compor para piano. Contava já 60 anos.

A morte de Clara e o fim de uma solidão

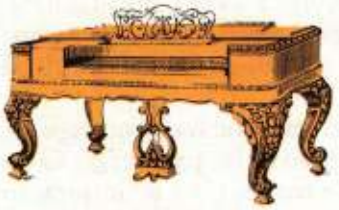
Em Bad-Ischl, durante o verão, terminou as duas sonatas de clarinete e piano. Trabalhou também na composição das *Canções Populares Alemãs*. Nos fins do ano, reuniu-se com Clara Schumann. Vê-la-ia, pela última vez, no ano seguinte. Clara morreu em 20 de maio de 1896, quando o compositor se encontrava em Bad-Ischl. Brahms chegou a Bonn só a tempo de assistir ao enterro. Esta perda constituiu um golpe duro do qual nunca se recuperou. A partir de então, as suas composições falavam da morte. As suas duas últimas partituras são absolutamente impressionantes: os *Quatro Cantos Sérios* e os *Onze Prelúdios Corais*. Sobre os cantos sérios — um diálogo com a morte à qual, com base em textos da Bíblia, Brahms exprobará a sua amargura —, o compositor ironizou, para ocultar mais uma vez os seus verdadeiros sentimentos, classificando-os de canções ligeiras ou declarando que os tinha composto para celebrar um acontecimento sério: fazer 63 anos.

Mas Johannes Brahms sabia que a morte não se esconjura com brincadeiras. Estava muito doente, embora gracejasse também acerca deste assunto. Os Fellinger, seus bons amigos, convenceram-no a submeter-se a um exame médico, que fez contrariado. A cor tornou-se amarela e perdia muito peso. Uma cura de águas em Karlsbad era de pouca utilidade, quando todos os sintomas apontavam para um câncer no fígado, doença que matara o pai.

Ainda estavam reservadas algumas alegrias a Brahms. A chegada de Joachim a Viena, com o seu quarteto, os ensaios das suas próprias obras... Nesta altura, Brahms mal se agüentava em pé, mas recusava-se a entregar-se e não ficava na cama.

Já não era um segredo para ninguém que os seus dias estavam contados. Em 7 de março de 1897, foi interpretada, na Sociedade Filarmônica, a 4.ª sinfonia, na presença do compositor. Os admiradores vienenses prestaram-lhe uma homenagem difícil de descrever, obrigando-o a agradecer ao cabo de cada andamento. Foi uma despedida, todos o entenderam assim. E quando, em 3 de abril, o compositor expirou, abandonou o mundo com a convicção de que tinha sido amado e compreendido. Ele, que teve de renunciar ao amor para criar na solidão. Finalmente, o texto bíblico que escolhera para *Um Réquiem Alemão* revelara-se profético: «*Morte, onde está o teu aguilhão? Sepulcro, onde está a tua vitória?*» □

Produção musical



Capítulo 20
Música orquestral

Brahms tinha já 43 anos quando deu por terminada a sua 1.ª sinfonia. Sabemos que os seus amigos o tinham animado repetidas vezes a abordar a grande forma sinfônica. Mas o seu profundo sentido autocrítico e o seu respeito pela obra dos grandes clássicos determinaram a demora. Talvez tenha valido a pena esperar: Brahms deixou quatro obras-primas, que representam o ponto alto deste gênero no romantismo.

Características gerais

Devemos considerar as quatro sinfonias como um ciclo fechado, fruto da época de plenitude do compositor e concebidas precisamente em grupos de duas: um ano separa a conclusão das duas primeiras (1876 e 1877); apenas dois, no caso das duas últimas (1883 e 1885).

A crítica tentou caracterizar cada uma destas obras mediante uma única palavra. Von Bülow chamava à 1.ª sinfonia, *A Décima*, aludindo à continuidade — mais aparente do que real — que representava em relação às sinfonias de Beethoven. Prosseguindo as mesmas referências, a 2.ª sinfonia, devido ao seu caráter bucólico, é conhecida, por vezes, como *Pastoral*, e a seguinte, como *Heróica*. A última foi classificada de *Outonal*. Mas essa tentativa de definir com um simples epíteto o significado de cada uma das sinfonias de Brahms é errônea. Já sublinhamos que as suas partituras são obras totais, no sentido de que contêm e exprimem todas as vivências do seu criador e, por isso, aparecem em todas os temas típicos de Brahms: o amor, a Natureza, o mundo infantil. Nem sequer parece correto definir os seus andamentos isoladamente, já que o seu autor doseia com inteligência elementos de contraste, a fim de os enriquecer e de lhes dar variedade.

De qualquer modo, se é certo que a 1.ª sinfonia apresenta influências do músico de Bonn, no entanto, discordamos da opinião predominante segundo a qual seria a sinfonia *Coral* aquela que Brahms teve presente ao compô-la. Abstraindo de uma citação no quarto tempo, homenagem evidente que o próprio autor confessou (quando lho fizeram notar, retorquiu com desprezo: «Qualquer burro nota isso»), o parentesco mais profundo desta obra é com a 5.ª sinfonia de Beethoven devido ao seu caráter cíclico, ao conteúdo das idéias, pelo menos no primeiro e último tempos e, sobretudo, à semelhança rítmica, de tal forma evidente que só é de estranhar que ainda não tenha sido salientado.

Na 2.ª sinfonia é também muito clara a vizinhança de Beethoven, ainda que menos manifesta, e deve situar-se na identidade do sentimento da Natureza. Costuma dizer-se que o final não se encontra longe do humorismo de Haydn.

A 3.ª sinfonia é absolutamente pessoal. E, se há um critério errado, reside na

Österreichische Nationalbibliothek, Viena / Arquivo Salvat

atribuição de um carácter heróico a esta obra ímpar, intimista, lírica, intensa e profundamente unitária; é, sem dúvida, um dos pontos altos da arte de Brahms, próximo do mundo da música de câmara, onde tantas partituras máximas criou.

A 4.ª sinfonia também se afasta de influências anteriores, salvo numa derradeira homenagem a J. Sebastian Bach, por quem o músico de Hamburgo teve grande veneração e que se encontra presente no monumento sonoro que termina a obra: a chacoina ou *passacaglia*.

Características técnicas

Em primeiro lugar, há que sublinhar a sólida arquitetura com que Brahms desenvolveu as suas idéias. À exceção da 4.ª sinfonia, utilizou a forma sonata nos dois andamentos extremos, adotando a estrutura de *lied* (A-B-A) nos segundos e a de *scherzo* com trio nos terceiros. É curiosa a sua insistência em expor sempre duas formas sonatas nas suas sinfonias; mesmo quando decidiu terminar de maneira diferente (a chacoina da 4.ª sinfonia), reservou aquela para o terceiro andamento.

Brahms perseguiu, acima de tudo, a variedade na unidade, evitando a monotonia sempre com absoluta coerência de idéias. Por isso, recorreu ao uso de tonalidades e compassos diferentes para cada andamento. Os tempos são, em regra: um *allegro* em cada extremo, um *andante* no segundo andamento e um *allegretto* no terceiro. Há apenas duas exceções: o segundo andamento da 2.ª sinfonia, que é um *adagio*, e o terceiro da 4.ª sinfonia, um *allegro*.

No que se refere ao compasso, raramente se repete ao longo de uma sinfonia; pelo contrário, os ritmos binários e ternários combinam-se com inteligência para criar essa sensação de variedade. Só na 2.ª sinfonia vemos que o primeiro e o terceiro tempos se encontram em 3/4, embora o seu autor dote o seu *scherzo* de dois trios, cada um dos quais com métrica diferente (2/4 e 3/8), para compensar esta — chamemos-lhe assim — deficiência.

As tonalidades variam de um andamento para outro, relacionando-se com a principal para formarem, quase sempre, um acorde perfeito. É assim na 1.ª sinfonia, que tem um esquema dó-mi-lá bemol-dó, com alteração do quinto grau. Isso ainda se passa com maior exatidão na 2.ª sinfonia (ré-si-sol-ré). Na 3.ª sinfonia, deve recorrer-se ao trio para achar o acorde perfeito, já que, excepcionalmente, a tonalidade principal do *scherzo-intermezzo* repete a anterior fá-dó-dó (lá bemol)-fá. O esquema rompe-se na 4.ª sinfonia, cuja relação tonal desaparece, repetindo-se por três vezes a tonalidade principal (mi-mi-dó-mi).

Tudo isso vem corroborar uma idéia importante que caracteriza a obra de Brahms: a criação da beleza pela sábia utilização da técnica. Isto é muito evidente, por exemplo, nas sutilezas rítmicas que encontramos em todas as suas partituras: transformações de valores, mudanças de acentuação, ruptura prática do âmbito do compasso e da sua regularidade, alterações rítmicas pela utilização de números ímpares de compassos, etc. É característica a habilidade de Brahms para variar os temas, trabalhando com a sua inversão ou desenvolvendo-os fragmentadamente. Estas particularidades técnicas não são puro virtuosismo de composição, encontrando-se a serviço da beleza e da expressão de sentimentos, e, de fato, estão muito ligadas ao equilíbrio entre fundo e forma, entre unidade e variedade.

Fica uma última consideração por fazer; refere-se à orquestra que Brahms utilizou nas suas sinfonias. É uma orquestra que responde à intenção de compor com os meios imprescindíveis para alcançar os fins pretendidos. Ignorando instrumentos mais ou menos exóticos, Brahms cingiu-se à orquestração usada por Beethoven na 9.ª sinfonia: quinteto de cordas, madeiras a dois, metais normais (quarteto de trompas, trombetas e trombones) e somente timbales na percussão. Apenas na 4.ª sinfonia Brahms introduziu a mais o flautim e o triângulo (terceiro andamento).

Com estes elementos, obteve as sonoridades de que necessitava para exprimir o seu mundo interior. Em muitas ocasiões, apesar da limitação orquestral que ele próprio impôs, conseguiu verdadeiros achados orquestrais: cores e planos sonoros absolutamente originais, entre os quais poderíamos referir o diálogo de violino e trompa na 1.ª sinfonia, as sonoridades obscuras do segundo tempo da 2.ª sinfonia, a leve textura do trio na 3.ª sinfonia ou os grandes corais barrocos da 4.ª sinfonia.

Uma sinfonia presa nas árvores

Composta entre 1862 e 1876, a 1.ª sinfonia em dó menor, op. 68, foi terminada durante o verão que Brahms passou na ilha de Rügen. A sua paisagem — mar e bosques — dá-nos muitas chaves da obra. O próprio músico escreveu ao seu editor Simrock que «uma bela sinfonia havia ficado presa nas árvores da ilha». Estreou-se em novembro desse mesmo ano, em Karlsruhe, sob a direção de Dessoff. E depois em Mannheim, Munique, Leipzig, Breslau, Viena, etc. Apesar de ter suscitado opiniões divididas e opostas por parte da crítica, a obra constituiu um êxito notável.

A partitura passou por um longo processo de elaboração (pelo menos, quatorze anos) e é, sem dúvida, uma obra-prima. Está estruturada em quatro tempos, com uma duração média de 45 minutos e 1246 compassos. A orquestra compreende madeiras a dois e contrafagote, quarteto de trompas, duas trombetas, três trombones, timbales e quinteto de cordas.

Embaixo, série de esboços a lápis de Willy von Beckerath que representam Brahms regendo uma orquestra. Estes esboços, obtidos por observação direta do mestre, refletem algo da sugestiva precisão e da calma com que Brahms devia dirigir, nos seus últimos anos, as suas próprias obras.

Österreichische Nationalbibliothek, Viena / Arquivo Salvat

Österreichische Nationalbibliothek, Viena / Arquivo Salvat

Österreichische Nationalbibliothek, Viena / Arquivo Salvat

Österreichische Nationalbibliothek, Viena / Arquivo Salvat

Thorvaldsens Museum, Copenhague/A. Juan Salvat

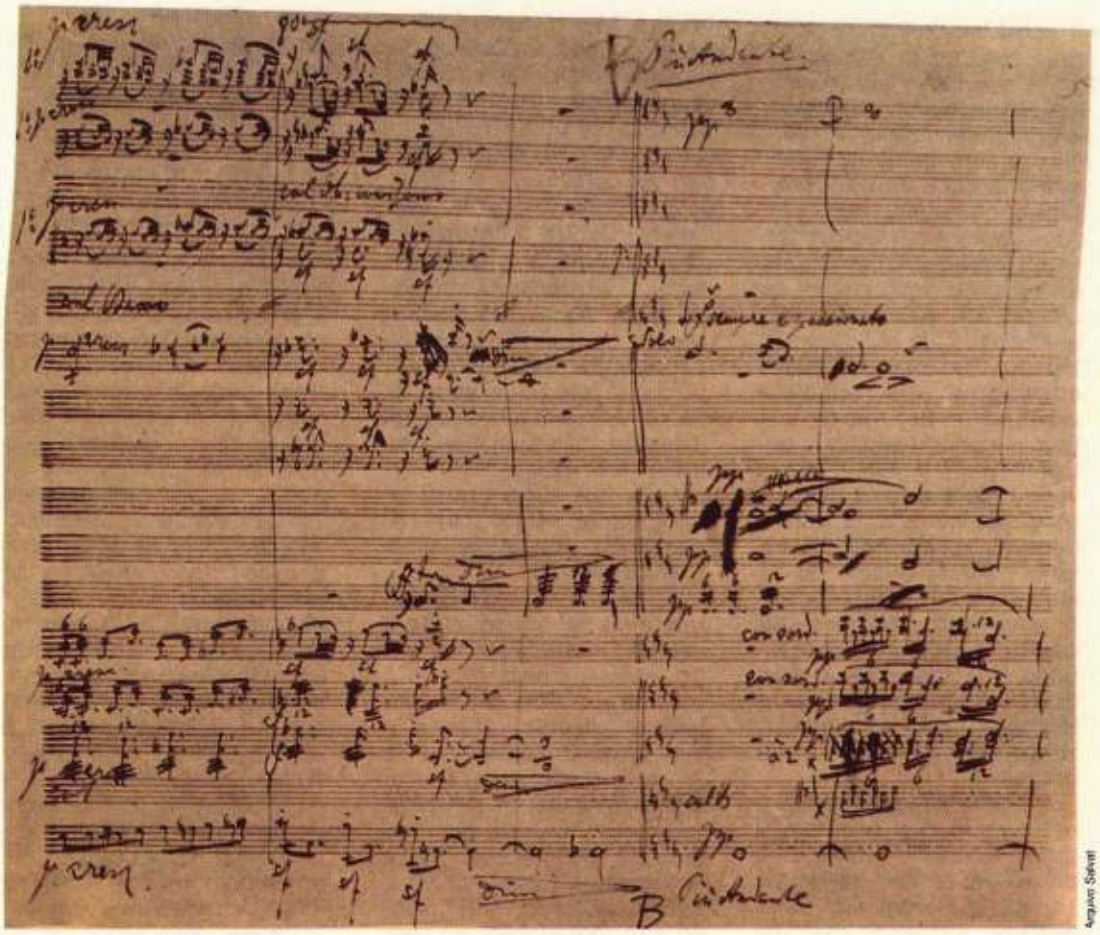
O primeiro andamento é um *poco sostenuto-allegro,* em dó menor, e compasso de 6/8. Tem forma de sonata com introdução e coda. Consta de 512 compassos. A complexa introdução contém os elementos fundamentais para o desenvolvimento do *allegro* subseqüente e também, como veremos, para o de toda a sinfonia. Em primeiro plano, aparece um motivo cromático ascendente nas cordas, combinado com um simétrico, descendente, nas madeiras. Segue-se um intervalo de terceira ascendente (mi bemol-sol). O cromatismo do início vai impregnar todo este tempo e reaparecer na introdução do *finale*; por sua vez, o referido intervalo de terceira, repetido na oitava superior e completado pela sua própria inversão, forma o tema principal do *allegro* e desempenha de novo um papel decisivo no *finale*. A estes elementos melódicos junta-se um desenho rítmico de três colcheias e uma semínima com ponto de aumentação, de inegável parentesco com o célebre motivo da 5.ª sinfonia de Beethoven, que também irá reaparecer no final da obra. Todas estas células rítmicas e melódicas imprimem ao movimento um ar de marcha, de ascensão das profundezas; há como que um ambiente trágico e sombrio, como que uma luta surda do homem contra as partes ocultas do seu próprio espírito.

O segundo andamento é um *andante sostenuto,* em mi maior, e compasso de 3/4. Adota a forma de *lied* e é constituído por 129 compassos. Inicia-se com um tema lírico meditativo, a seguir ao qual se ouvem ecos do primeiro tempo. Um segundo tema, também de caráter lírico, servirá para a bela coda que termina este *andante* com um singular diálogo de trompa e violino. Um terceiro desenho, estreitamente ligado ao segundo do primeiro andamento (intervalo de terceira), vai constituir uma base rítmica de acentuada importância. Na seção central, aparece confiada sucessivamente ao oboé e ao clarinete uma melancólica melodia que tinge de bucolismo este espaço sonoro.

O terceiro andamento é um *poco allegretto e grazioso,* em lá bemol maior-si maior, e compasso de 2/4 – 6/8. Corresponde à forma de um *scherzo* com trio. É composto por 165 compassos. O encantador tema principal não é, de forma alguma, humorístico; parece mais uma melodia que um caminhante poderia assobiar, enquanto passeia despreocupadamente pelo campo. O caráter bucólico é sublinhado pelo clarinete e pelo especial atrativo que lhe é dado pela irregularidade métrica, derivada da estrutura em cinco e sete compassos. Os desenhos rítmicos do acompanhamento e até do trio lembram os do primeiro andamento.

O quarto andamento é um *adagio-più andante-allegro non troppo, ma con brio,* em dó menor-dó maior, e compasso de 4/4. Tem a forma de sonata, com introdução e coda, e integra 458 compassos. A introdução mostra já em germe o tema principal do *allegro*, com uma breve menção do segundo tempo. Na seção *più andante,* aparecem uma chamada das trompas e um coral que conduzem ao *allegro,* cujo célebre motivo principal — ao que parece de origem folclórica e já utilizado por Mozart — tem parentesco com o *Hino à Alegria,* de Beethoven. Depois de um segundo tema com indicação de *animato,* ouvimos um elemento rítmico semelhante ao do primeiro andamento (intervalo ascendente de terceira), agora em inversão. Sobre este material cria-se um extenso desenvolvimento baseado nas pequenas células em que Brahms fraciona o tema principal. A sinfonia termina de modo triunfal, depois de uma brilhante coda.

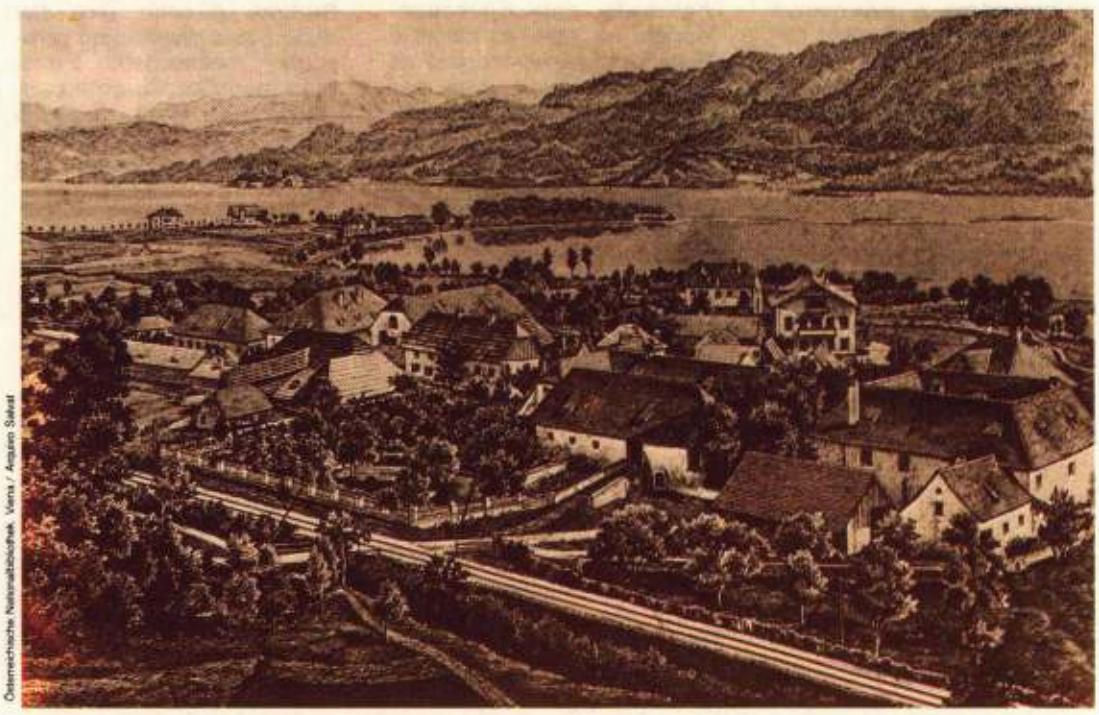
Uma sinfonia com tarja negra

A 2.ª sinfonia, em ré maior, op. 73, foi composta por Brahms durante o verão de 1877, em Caríntia, nos lagos do Sul da Áustria. Foi estreada em 30 de dezembro, pela Orquestra Filarmônica de Viena, sob a direção de Hans Richter, e obteve, talvez por ser «alegre e encantadora» — como disse Clara Schumann —, os favores imediatos do público vienense. No entanto, Brahms tinha escrito a Simrock: «A nova sinfonia é tão melancólica que não a poderá suportar. Nunca compus antes nada tão triste, tão em tom menor. A partitura deverá ser publicada com uma tarja negra». Em contrapartida, comunicava a Hanslick: «O ar de Caríntia encontra-se tão

Arquivo Salvat

exposta, primeiro, nas violetas e violoncelos e, depois, nas madeiras. Não parece oferecer muitas dúvidas a inspiração bucólica deste *allegro* admirável. O segundo andamento é um *adagio non troppo*, em si maior-si menor, e compasso de 4/4-12/8. Segue a estrutura de *lied* e tem 105 compassos. É um tempo de caráter sombrio que pode justificar as contraditórias declarações do seu criador a Simrock. O primeiro tema, descendente, estiliza o canto da rola, de idêntico ritmo e semelhante opacidade tímbrica. Seguem-se toques de trompa, como os de caçadas, e que adquirem bela sonoridade na textura das madeiras. A seção central é uma entrecortada e encantadora siciliana, que inicia uma passagem tempestuosa. De novo o tema inicial encerra o andamento.

O terceiro andamento é um *allegretto grazioso-presto ma non assai*, em sol maior, e compasso de 3/4-2/4-3/8. Submete-se à linha de um *scherzo* com dois

Composta entre 1862 e 1876, a 1.ª sinfonia, em dó menor, op. 68 (em cima, fragmento da partitura), foi terminada durante o verão que Johannes Brahms passou na ilha de Rügen, cuja paisagem — como confessa o compositor — se reflete nos últimos compassos desta obra. Na página anterior: quadro de Mohr, intitulado Paisagem da Baviera *(1840).*



Österreichische Nationalbibliothek Viena / Arquivo Salvat

À direita: litografia de Bollmann-Gera que representa uma vista parcial de Pörtschach. Nesta pequena aldeia da Carintia, situada nas margens do lago Wöther, escreveu Brahms, no verão de 1877, os últimos compassos da sua 2.ª sinfonia, em ré maior, op 73.

repleto de aladas melodias que temos de ter cuidado em não pisá-las.» A obra consta de quatro andamentos, tem uma duração média de 40 minutos e compreende 1300 compassos. A sua orquestração é semelhante à da 1.ª sinfonia, com substituição do contrafagote por uma tuba.

O primeiro andamento é um *allegro non troppo*, em ré maior, e compasso de 3/4. Tem a forma de sonata e 523 compassos. O germe deste tempo — e de toda a sinfonia — encontra-se no motivo de três semínimas com que abre, completado com o desenho seguinte de salto de oitava em dois compassos. Ambos reaparecem de forma maravilhosa na coda e ao longo do andamento, «disfarçados» segundo a admirável técnica brahmsiana da variação. O segundo tema constitui uma espécie de canção de embalar, sem dúvida aparentada com aquela que lhe chegou a dar tanta celebridade, e

trios e consta de 241 compassos. O encanto ingênuo e pastoril deste tempo deve-se ao predomínio das madeiras e à irregularidade na distribuição dos compassos da primeira seção. Ambos os trios se caracterizam pela sua leveza tímbrica. Na brevíssima exaltação da coda *(dolce)* é possível reco-

nhecer o motivo do primeiro tempo.

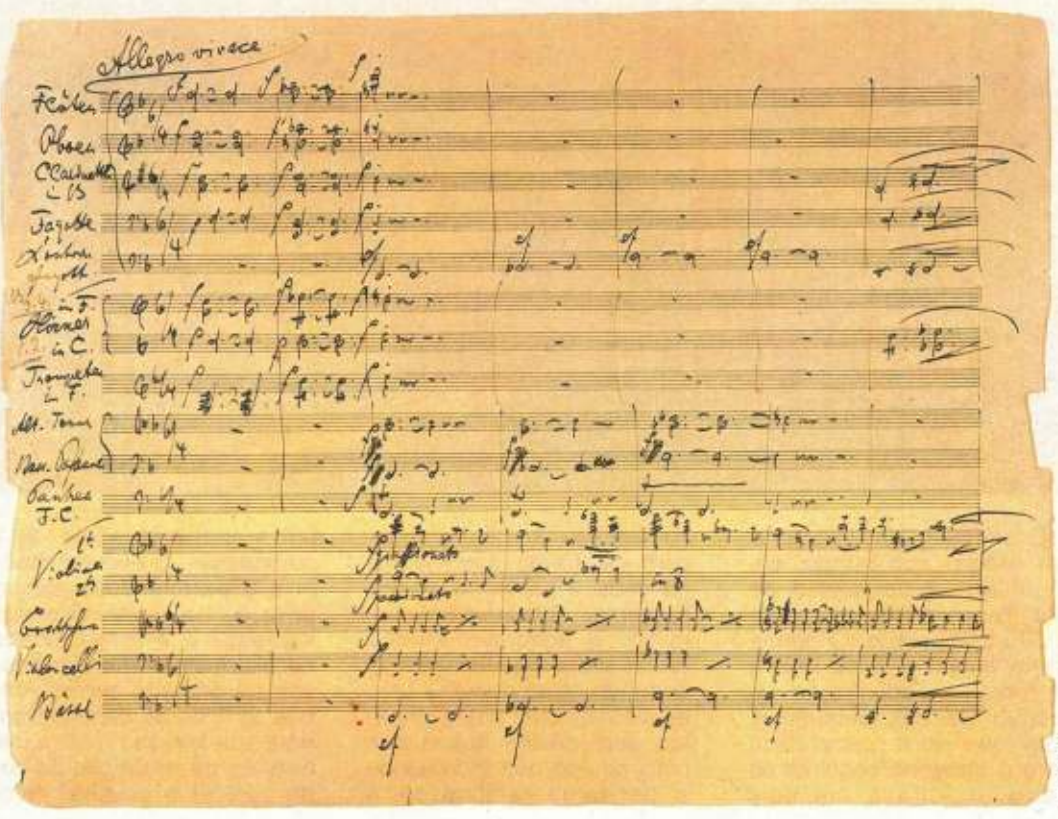
O quarto andamento é um *allegro con spirito,* em ré maior e compasso 2/2. Tem a forma de sonata e é constituído por 430 compassos. A origem do tema principal e do subseqüente desenho com saltos de oitava tem de se procurar, novamente, no início da sinfonia. O segundo tema, com indicação para ser tocado *largamente,* atenua a animação crescente. Os cachos de colcheias posteriores mostram como o músico destrói a estrutura rígida do compasso. A obra culmina num ambiente de alegria incontível.

Uma sinfonia demasiado célebre

A 3.ª sinfonia, em fá maior, op. 90, foi composta no verão de 1883, que Brahms passou em Wiesbaden (Renânia). Em breve passou a ser conhecida como *Renana* ou *Heróica,* e, depois da sua estréia em Viena, com Richter à frente da Filarmônica, o entusiasmo que despertou foi extraordinário. O próprio compositor, entristecido por esta sinfonia eclipsar todas as anteriores, a considerava «infelizmente demasiado célebre». Esta afirmação contém uma crítica acerba quanto a uma forma de aceitação da partitura por parte do público que Brahms deve ter considerado fruto de uma apreciação muito superficial. Foi, uma vez mais, Clara Schumann quem conseguiu compreender todo o intimismo e o sentimento da Natureza implícitos na nova produção sinfônica, que, por outro lado, é a que contém as maiores sutilezas da arte da variação característica do compositor, se excetuarmos a chacoina da 4.ª sinfonia. Na 3.ª sinfonia, Brahms conseguiu uma absoluta adequação dos meios aos fins, o perfeito equilíbrio entre forma e fundo e até a variedade dentro da unidade mais estrita. A obra consta de quatro andamentos e tem uma duração média de 35 minutos e 834 compassos. É a mais curta sinfonia das quatro. A orquestra é constituída por madeiras a dois, duas trombetas, quatro trompas, três trombones, timbales e quinteto de cordas.

O primeiro andamento é um *allegro con brio,* em fá maior-lá maior, e compasso de 6/4-9/4. Tem forma de sonata e integra 225 compassos. Começa com um desenho ascendente fá-lá bemol-fá, cuja correspondência na notação alemã é F-A-F, tradução musical do lema de Brahms, «livre mas alegre». Este desenho constitui a base tonal do andamento e reaparece ao longo da obra. Mas o elemento decisivo da sua unidade é o primeiro tema, uma célula descendente: lá-sol-lá, cuja inversão dará origem ao segundo desenho, com indicação de *grazioso,* entoado pelo clarinete e, depois, pela violeta. Depois da reexposição, reaparece o segundo tema, lindamente transmutado pela passagem para o modo menor. Seguem-se esplêndidos desenvolvimentos, em que os motivos se combinam com a sua própria inversão, interrompidos pela ocasional irrupção do «lema», e que conduzem à recapitulação. O andamento desfalece lentamente sobre o tema principal.

O segundo andamento é um *andante,* em dó maior, e compasso 4/4. Tem a forma de *lied* e consta de 135 compassos. Não é difícil inferir o parentesco entre o seu tema principal e o do primeiro andamento. O ambiente é, agora, de serenidade e recolhimento, com freqüentes alusões bucólicas e algumas notas sombrias, quase fúnebres — um motivo que reaparecerá no *finale* —, o que não é raro em Brahms. A coda, uma das mais belas páginas do compositor, mostra de novo a citada identificação de temas, reafirmada pelo desenho confiado às cordas graves. O terceiro andamento é um *poco allegretto,* em dó menor-lá bemol maior, e compasso de 3/8. Tem forma de *scherzo-intermezzo,* com trio. É formado por 164 compassos. O motivo é, sem dúvida, o mesmo do primeiro andamento, embora em inversão e com alteração dos valores dos tempos. Neste andamento, Brahms criou um âmbito sonoro absolutamente pessoal que, em momentos especiais, remete para formas camarísticas anteriores, pela leveza da orquestração, pela ruptura de acordes nos arpejos e, sobretudo, pelas sutilezas rítmicas (distribuição dos compassos em grupos de 7 e 5; mudança de acentuação no trio). O quarto andamento é um *allegro,* em fá maior, e compasso de 2/2. Obedece à forma sonata e consta de 310 compassos. O motivo de ataque é uma paráfrase do desenho do segundo andamento e, portanto, acha-se aparentado com o do primeiro. A semelhança temática torna-se, no entanto, mais evidente ao longo do desenvolvimento. O caráter geral deste *allegro* é de marcha ascendente que se desvanece nas extensas menções do tema do primeiro andamento, bela e acertadamente comparadas já às ondas do mar, quando morrem doce e placidamente na praia.



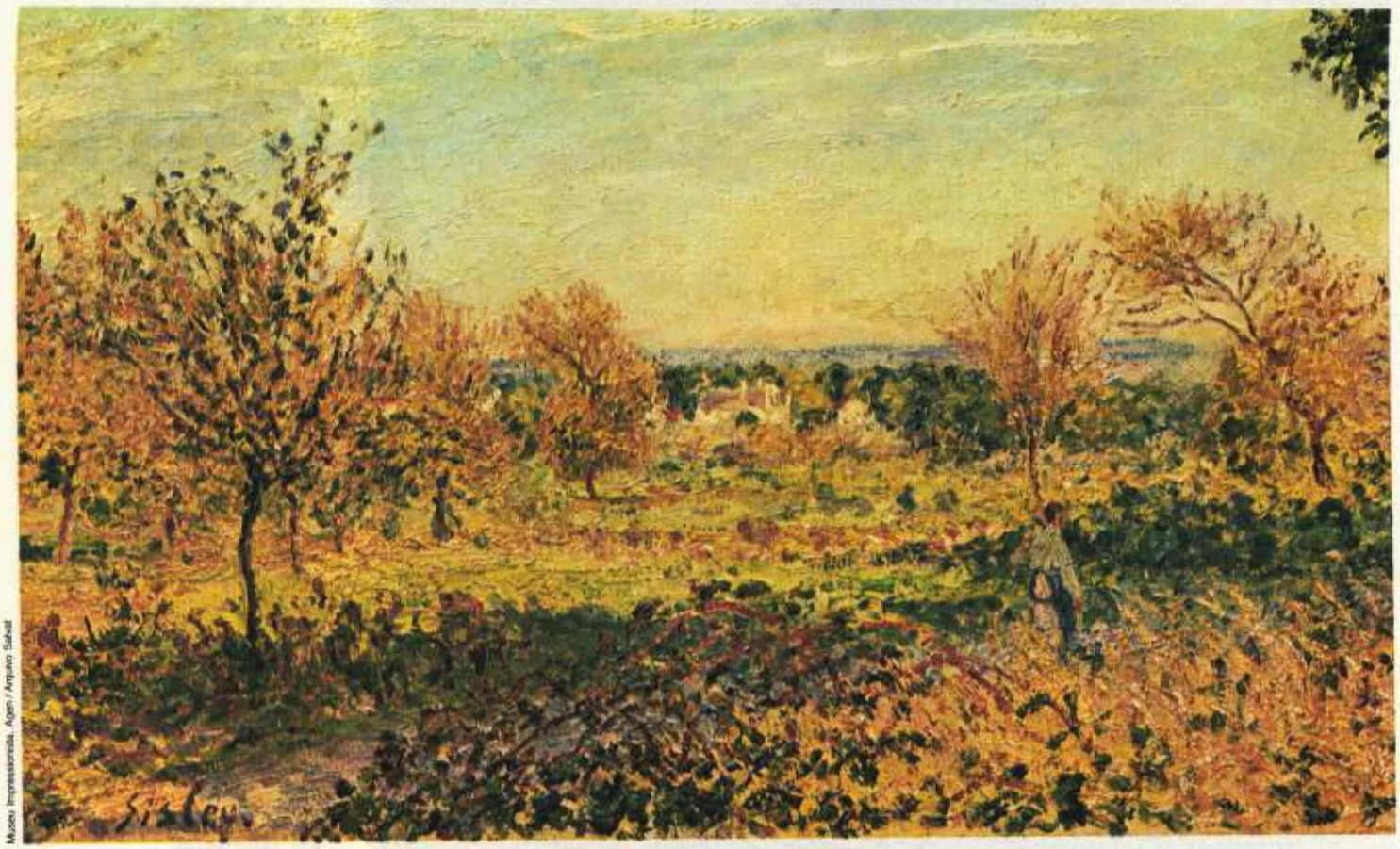
Arquivo Salvat

Fabbri

Uma sinfonia arrebatada ao fogo

A 4.ª sinfonia, em mi menor, op. 98, foi composta em 1885, durante umas férias de verão que Brahms passou na Estíria. Como era habitual nele, submeteu uma versão para dois pianos à apreciação dos seus íntimos, que a ouviram com pouco entusiasmo. No entanto, o compositor quis estreá-la, aduzindo que a orquestra lhe daria a sua verdadeira dimensão. Não se enganou: a 4.ª sinfonia é, para muitos críticos, a sua melhor produção sinfônica. Contudo, Brahms tomou certas precauções e fez numerosos ensaios, explicando aos músicos o delineamento da obra. A primeira execução realizou-se em Meiningen, em 25 de outubro desse mesmo ano, com um êxito apoteótico. No ano seguinte, foi estreada em Viena, cujo público a achou demasiado austera; em contrapartida, Leipzig, cidade tradicionalmente hostil a Brahms, acolheu a nova obra com um entusiasmo indescritível. Esta sinfonia tem quatro andamentos, com uma duração média de 40 minutos. Totaliza 1232 compassos. A orquestração é a habitual, com flautim, contrafagote e triângulo no terceiro tempo.

O primeiro andamento é um *allegro non troppo*, em mi menor, e compasso 2/2. Tem forma sonata e integra 441 compassos. Ouros e fogos — como o incêndio que ameaçou destruir a partitura, como a folhagem das árvo-



Museu Impressionista, Agen / Arquivo Salvat

Na 4.ª sinfonia de Brahms conjugam-se o mais depurado domínio técnico e o mais alto conteúdo poético. Em cima: quadro de Alfredo Sisley, intitulado Manhã de Setembro.

A 3.ª sinfonia, em fá maior, op. 90, de Brahms (na página anterior, página da partitura), é conhecida por Renana *ou* Heróica. *À direita:* O Reno ao Passar por Oberwesel, *de Pierre Ouvrie.*

A serenata em ré maior e a serenata n.º 2, em lá maior, foram compostas por Brahms durante a sua estada na corte de Detmold (1857-1859).

res no outono — coloram este primeiro tempo, cujo caráter bucólico se encontra oculto de uma maneira muito bela. Quando, antes do desenvolvimento, ouvimos o canto do cuco, só compreendemos então que constitui a célula geradora do entrecortado começo; quando ouvimos os toques de caçada do segundo motivo, estamos totalmente certos de que Brahms nos conduziu aos bosques que tão bem conhecia e amava. Nunca se «pintou» de forma tão bela a melancólica serenidade outonal e a luz, que, filtrada através das grandes árvores, ilumina um carreiro atapetado de folhas secas.

O segundo andamento é um *andante moderato,* em mi menor, e compasso de 6/8. Tem forma de *lied* e consta de 121 compassos. Nele não há mudanças de cenário em relação ao andamento anterior, nem sequer — caso excepcional — mudança de tonalidade: a trompa converte-se em protagonista melancólica desta pastoral. A seção intermédia é, na verdade, uma variação sutil do tema inicial: confiada aos violoncelos, constitui um oásis de beleza e recolhimento. Volta a primeira seção e o desenho das trompas; este belo *andante* termina como um mar embravecido.

O terceiro andamento é um *allegro giocoso,* em dó maior, e compasso de 2/4. Tem a forma de sonata e compreende 358 compassos. Costuma dizer-se que é o único *scherzo* verdadeiro que Brahms compôs. Curiosamente, esta página afasta-se da estrutura típica do *scherzo* com trio, para que não falte a segunda forma de sonata numa sinfonia sua. O ambiente é de alegria transbordante, para servir de contraste à severidade do andamento seguinte e ao recolhimento do anterior. O segundo motivo é uma bela melodia, que poderia ser assobiada por um homem que passeasse despreocupadamente pelo campo, talvez acompanhado por um cão de índole alegre.

O quarto andamento é um *allegro energico e passionato,* em mi menor, e compasso de 3/4-3/2. Tem forma de chacoina e consta de 312 compassos. É o ponto alto desta sinfonia e, como disse a crítica de Leipzig: «Foi construído de tal forma que a ciência contrapontística fica subordinada ao seu conteúdo poético [...], constituindo um caso único na literatura sinfônica do presente e do passado.»

É também o apogeu da arte de Brahms no uso da técnica da variação. Sobre um simples tema ascendente de oito compassos, o compositor construiu trinta variações e uma extensa coda que integram um todo perfeitamente coerente, sem detrimento da individualidade de cada parte. Brahms despediu-se do sinfonismo com uma clara homenagem a Bach e com uma partitura que mostra, sem deixar lugar a dúvidas, a que extremo pode chegar a obra artística quando se combinam o absoluto domínio técnico e o mais alto conteúdo poético.

As serenatas

Leopoldo III reinou no principado de Lippe-Detmold em meados do século XIX. Grande apreciador de música, manteve um coro e uma orquestra de 45 membros. Brahms, que passou três invernos na sua corte, entre 1857 e 1859, escreveu aí as suas duas serenatas.

Concebeu a primeira, a serenata n.º 1, em ré maior, op. 11, como um noneto — flauta, dois clarinetes, trompa, fagote e cordas —, ampliando-a, depois, para a formação orquestral completa com quatro trompas, duas trombetas e timbale. O seu amigo Joachim foi o diretor das estréias das duas versões em Hamburgo (1859) e Hanôver (1860).

Esta bela partitura, que revela o desejo do seu autor em conseguir uma estrutura ao mesmo tempo variada e unitária, consta de seis andamentos. As deliciosas frases de trompa e clarinete que iniciam o primeiro — nítida homenagem ao Haydn das *Sinfonias de Lon-*

dres — testemunham os rápidos progressos do autor no domínio da arte orquestral, sob a orientação de Joachim. Ao *scherzo*, cujo motivo será plenamente desenvolvido no concerto n.º 2 de piano, segue-se o sereno *adagio*. Um duplo minueto, um novo *scherzo* e um rondó, com influências de Beethoven e Schumann, terminam esta obra.

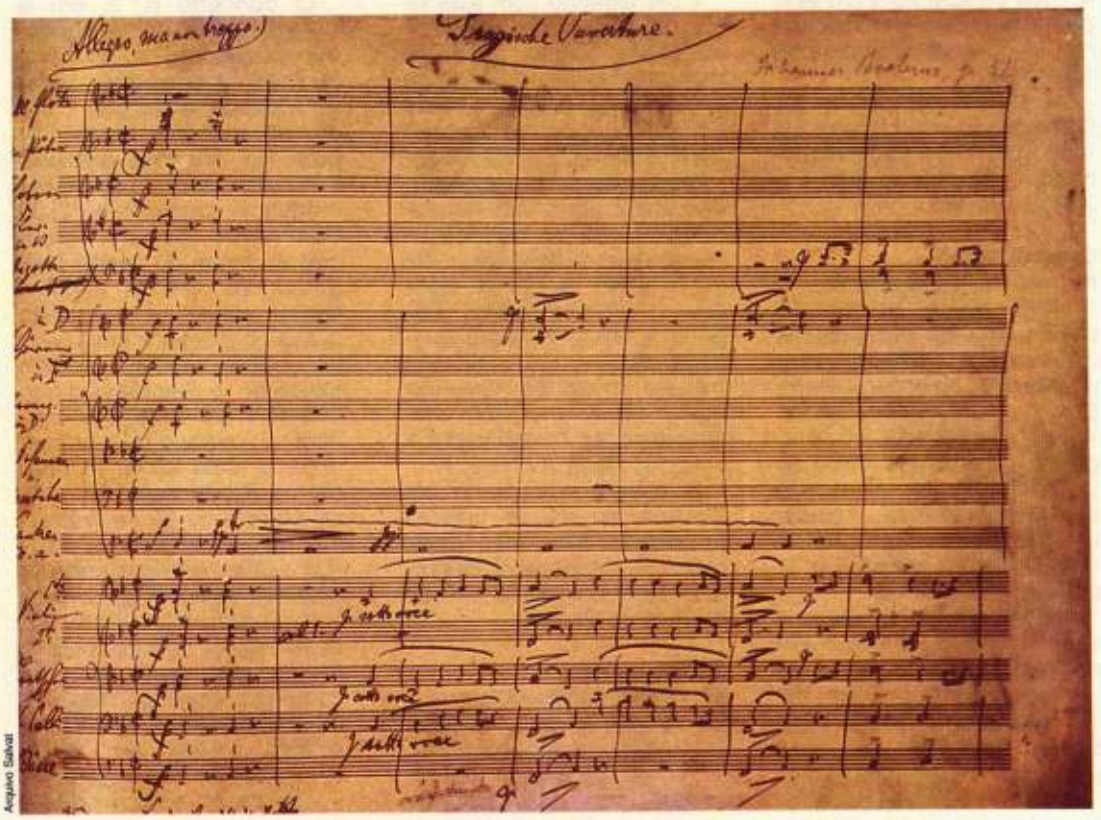
A serenata n.º 2, em lá maior, op. 16, concluída em 1859, consta de cinco andamentos e utiliza, na sua versão definitiva de 1875, uma reduzida formação de madeiras, duas trompas e cordas sem violinos. Obra menos brilhante, mas talvez mais pessoal do que a anterior, cativa pelo seu doce *allegro* e pelo terceiro tempo, um nobre *adagio*, cujo tema principal estende uma ponte entre a *passacaglia* de Bach e a da futura 4.ª sinfonia.

As «Variações sobre um tema de Haydn»

Karl Geiringer, o grande biógrafo de Brahms, publicou, em 1931, uma *Feldpartita*, em si bemol maior, que Haydn escrevera cerca de 1800 para a combinação de dois oboés, três fagotes, duas trompas e serpentão. No segundo andamento, aparece um antigo canto de peregrinos chamado «Coral de Santo Antônio».

Quando, em 1870, Brahms conheceu a obra de Haydn, ficou fascinado por este tema. Interessaram-lhe especialmente a sua encantadora melodia, de métrica muito irregular, e o sólido baixo. Estes dois elementos foram a matéria necessária e suficiente para a construção da sua primeira obra orquestral perfeita — as *Variações sobre um tema de Haydn*, op. 56-*a* —, que lhe daria o ânimo indispensável para terminar a 4.ª sinfonia.

Nela, Brahms exibe não só um total domínio da arte da variação — de modo algum surpreendente depois dos seus anteriores trabalhos pianísticos e de câmara —, mas também a plena posse dos recursos orquestrais: a melodia distribui-se pelos instrumentos e os motivos passam de um grupo para outro em combinações sempre transparentes, expressivas e, por vezes, realmente inesperadas.

Após a exposição do tema, a primeira variação usa como célula os três últimos compassos daquele; em contrapartida, a segunda e a terceira tomam o primeiro. Mudança total de ambiente na belíssima quarta variação, de admirável escrita contrapontística, tal como a oitava. A quinta e a sexta variações são de caráter scherzante, que abranda na sétima, uma encantadora siciliana. A obra culmina numa *passacaglia* construída sobre um motivo muito semelhante ao baixo do tema original e que se repete quatorze vezes, concluindo com o insensível reaparecimento do tema coral que remata esta estrutura cíclica perfeita. Terminada no verão de 1873, Brahms publicou também uma versão para dois pianos com o número de catálogo op. 56-*b*.

Arquivo Salvat

A Abertura Trágica, op. 81, de Joahnnes Brahms (em cima, primeira página da partitura), evoca, pela sua seriedade e dramatismo, as nostálgicas baladas do Norte da Europa.

As aberturas

Em 1879, a Universidade de Breslau nomeou Brahms doutor *honoris causa* em Filosofia. Agradecido, o compositor respondeu a esse gesto com a *Abertura para Um Festival Académico*, op. 80, estreada naquela Faculdade em 6 de janeiro de 1881.

Obra brilhante, viva e livre, o próprio Brahms a definiu ironicamente como «um alegre *pot-pourri* de canções estudantis à Suppé». Mas, mesmo aqui, o seu génio está bem patente nas sutis alterações dos temas populares empregados (e do da *Marcha Rakoczy* com que a obra rompe), para os poder tratar melhor num esquema de forma sonata muito livre, que culmina brilhantemente no *Gaudeamus igitur*, a cargo de toda a orquestra, que inclui flautim, contrafagote, três trombones, tuba, pratos, bombo e triângulo.

Para contrabalançar esta «frivolidade», Brahms acabou, ao mesmo tempo, em Bad-Ischl, a *Abertura Trágica*, op. 81, cujos primeiros esboços remontam à época dos *Liebeslieder Walzer*, op. 52, dez anos antes. Séria, severa, sem concessões, esta peça de admirável feitura, recorda as suas criações juvenis *(A Balada Edward)* e algumas obras de Beethoven *(Coriolano, Egmont)*.

O concerto de violino e orquestra

Em 1878, Brahms realizou a sua primeira viagem a Itália, na companhia dos seus amigos Billroth e Goldmark. Chegado o verão, instalou-se em Pörtschasch (Alpes austríacos), cujos belos bosques haviam favorecido, no ano anterior, o nascimento da sua 2.ª sinfonia, com a qual este concerto, escrito em ré maior, tem em comum uma frescura de inspiração e uma fluidez melódica extraordinárias. Nesse sentido, o encadeamento de motivos do primeiro andamento — escrito em forma sonata — é tão natural que só a análise da partitura permite distinguir as diferentes seções do seu extenso curso: 571 compassos, mais os da cadência.

Com o concerto congênere de Beethoven, partilha a tonalidade e uma estrutura semelhante: o *allegro* inicial abre com uma introdução pela orquestra e uma exposição em que o violino se apropria dos temas anteriores e enuncia um novo, muito lírico, em lá maior. O desenvolvimento começa — tal como acontece na obra de Beethoven citada — modulando para dó maior e, ao longo dele e da recapitulação, alternam solos e *tutti*.

Brahms não escreveu a cadência, mas Joachim — a quem a obra foi dedicada — redigiu uma, insuperável. Numa coda sublime, o violino canta, no seu registro agudo, com madeiras e trompa.

O *adagio*, em fá maior, é um *lied* em três partes: a central, em fá menor, mais dramática, contrasta com as luminosas seções extremas, que se iniciam com uma belíssima passagem de câmara pelas madeiras — dirigidas pelo oboé — e trompa. A prodigiosa orquestração deste andamento é das mais bem conseguidas do autor. A obra conclui com um *allegro* à húngara, de estrutura rondó-sonata e esquema ABACBA.

A estréia efetuou-se na Gewandhaus de Leipzig, em 1 de janeiro de 1879, empunhando Brahms a batuta e Joachim o arco.

O concerto de violino e violoncelo

A involuntária intervenção de Brahms no processo de divórcio por adultério que o ciumento Joachim tinha posto a sua mulher, Amalie Weiss, desfechou um duro golpe na amizade entre os dois músicos. O duplo concerto em lá menor, op. 102, pôs fim, em 1887, a uma situação tensa que já durava vários anos.

A combinação de violino e violoncelo solistas num concerto clássico é pouco comum e difícil de manejar. Talvez Brahms tivesse concebido esta idéia uns anos antes e a experiência adquirida no imediatamente anterior trio em dó menor, op. 101, lhe mostrasse as possibilidades de diálogo entre os dois instrumentos de corda. Antes de terminar a obra, trocou correspondência com Joachim, por intermédio de quem estabeleceu contato com o violoncelista Hausmann, aperfeiçoando assim a escrita para os solistas, escrita essa que, segundo confessou numa carta a Clara, não entendia tão bem como a de piano.

Se este concerto é menos popular do que os outros três que Brahms compôs, devem buscar-se as razões desse fato na dupla dificuldade de encontrar e «conjugar» dois grandes intérpretes e não na qualidade da obra; este concerto é, certamente, aquele em que Brahms resolve os problemas estruturais de forma mais concisa, elegante e perfeita.

Na introdução do *allegro*, dialogam orquestra e solistas: um *tutti* orquestral expõe o primeiro tema, que imediatamente é comentado pelo violoncelo numa cadência. Em seguida, o clarinete inicia, timidamente, o segundo motivo, cujas três últimas notas são tomadas pelo violino, ao qual em breve se junta o violoncelo para outra cadência. Só então se processa a exposição dupla (orquestral e dos solistas) e a forma sonata segue o seu curso normal.

Contrastando com este vigoroso andamento, construído sobre células temáticas muito curtas, as melodias do *andante* são amplas e muito belas. Tal como no concerto de violino, op. 77, um rondó-sonata, de corte «tzigano», encerra a obra: Brahms penetra no terreno do violinista, de origem húngara, a fim de fazerem as pazes. Volta aqui a utilizar motivos próprios a um tratamento fragmentado — o que origina um fraseio irregular extremamente atraente —, com uma orquestração transparente e variada, como a do op. 77.

A estréia realizou-se em Colônia, em 18 de outubro de 1887. Joachim, Hausmann e a orquestra Gürzenich tocaram sob a direção do próprio Brahms.

Os concertos de piano e orquestra

Se a redação da 1.ª sinfonia foi longa, a do concerto n.º 1, em ré menor, op. 15, embora não tão dilatada, não se revelou mais fácil para Brahms. O autor teve as primeiras idéias para esta obra em 1854, mas, três anos mais tarde, a sua estrutura mantinha-se ainda indefinida. No Natal de 1857, Brahms escrevia a Joachim: «Não sei que dizer sobre a minha obra: não tenho já poder sobre ela. Creio que nunca serei capaz de lhe dar forma.» A sua estrutura primitiva era a de uma sinfonia, forma para que o compositor ainda não estava maduro. Com vista a dominar melhor a orquestração, arranjou-a para dois pianos e foi então que o seu amigo Julius Otto Grimm lhe sugeriu que escrevesse um concerto de piano e orquestra. Esta obra foi estreada com o autor ao piano e Joachim na direção, em Hanôver e Leipzig, nos dias 22 e 27 de janeiro de 1859, sem êxito algum. Porém, isso não teve nada de surpreendente porque, em vez de uma obra brilhante e chamativa para solista, no estilo da época, Brahms propôs uma partitura sombria, dramática, testemunho de uma profunda crise espiritual. Por outro lado, o piano não goza de supremacia, antes tem de dialogar sinfonicamente com uma poderosa orquestra. Mas com o decorrer do tempo, o op. 15 popularizou-se devido à sua nobre inspiração e sólida estrutura.

O concerto n.º 2, em si bemol, op. 83, é uma obra espantosa para um jovem de 26 anos, ansioso por moldar uma estrutura unitária e encontrar uma fórmula pessoal para as relações solo-*tutti* orquestral, mesmo tendo por modelo o concerto n.º 3 de Beethoven. Convém referir que o tema do rondó final deriva da grande melodia em fá maior exposta pelo piano no primeiro andamento, no qual se deve também salientar o impressionante começo da recapitulação, com o choque dissonante entre o tema inicial da obra em mi maior, exposto sobre uma pedal de ré na orquestra, que é, segundo Tovey, «uma das maiores surpresas musicais desde Beethoven».

As inegáveis belezas do concerto n.º 1 não podem ocultar uma certa falta de contraste entre os dois primeiros tempos, *maestoso* e *adagio*, ambos escritos no compasso de 6/4 e na tonalidade de ré, nem o problema de uma orquestração escura. A brilhante perfeição do concerto n.º 2 supera estas limitações. Encontramo-nos perante uma obra madura e serena, de estrutura mais pessoal. Não existe cadência, pois não se pode considerar como tal o solo de 18 compassos quase no início da peça; apesar disso, o pianista mal tem um momento de descanso: este fato e a sua complexa técnica de escrita convertem-no em um dos dois ou três de mais difícil execução de todo o repertório de concertos.

À habitual forma tripartida, acrescentou o autor, antes do *andante*, um segundo andamento, porque, conforme disse ao seu amigo Billroth, «o primeiro é tão simples». Este *scherzo* é a peça-chave da estrutura: sem ele, a calma do *adagio* contrastaria pouco com o primeiro tempo; depois dele, a sua serenidade produz um efeito maravilhoso. Para este *allegro appassionato*, que Casper Höweler definiu, acertadamente, como uma «autêntica dança macabra», Brahms adotou uma estrutura de forma sonata, cuja recapitulação é muito mais do que um mero *da capo*.

A melodia do *adagio* reaparecerá num *lied*, *Immer leiser wird mein Schlummer*, op. 105, n.º 2, e episodicamente no primeiro tempo da 7.ª sinfonia de Dvořák. As seis notas iniciais são as mesmas, embora por ordem diferente, das da melodia de trompa com que a obra começa. Os exemplos deste tipo, que sublinham a sua profunda unidade temática e o seu caráter sinfônico, poderiam multiplicar-se.

As duas primeiras viagens que Brahms realizou a Itália (1878 e 1881) coincidiram com o princípio e o fim desta composição, que ele próprio estreou, como solista, em Budapeste, em 9 de novembro de 1881.

Para terminar, mencionemos que, das 21 danças húngaras escritas originalmente para piano a quatro mãos, Brahms só orquestrou as n.os 1, 3 e 10. □

Catálogo da obra orquestral

2 serenatas: n.º 1, em ré maior, op. 11 (1857-1858); n.º 2, em lá maior, op. 16 (1858-1859) • 2 concertos de piano: n.º 1, em ré menor, op. 15 (1854-1858); n.º 2, em si bemol maior, op. 83 (1878-1881) • Variações sobre um tema de Joseph Haydn, em si bemol maior, op. 56-*a* (1873) • 4 sinfonias: n.º 1, em dó menor, op. 68 (1855-1876); n.º 2, em ré maior, op. 73 (1877); n.º 3, em fá maior, op 90 (1883); n.º 4, em mi menor, op. 98 (1884-1885) • Concerto de violino em ré maior, op. 77 (1878) • *Abertura para Um Festival Acadêmico*, em dó menor, op. 80 (1880) • *Abertura Trágica*, em ré menor, op. 81 (1880, rev. 1881) • Concerto em lá menor de violino e violoncelo, op. 102 (1887) • 3 danças húngaras: n.º 1, em sol menor, n.º 3, em fá maior; n.º 10, em mi maior (adaptação da versão para piano a 4 mãos, 1873).

Perfil biográfico

Capítulo 21

A mulher, a infância e o processo criador de Brahms

A relação de Brahms com a mulher é dominada pelo seu sentido do contraditório. Há testemunhos de que, de uma maneira geral, considerava o sexo feminino como objeto decorativo e de reduzida capacidade intelectual. No entanto, submeteu a maior parte das suas obras à crítica prévia de Clara Schumann, por quem mostrou sempre o maior apreço e respeito, além de um amor intenso.

O relacionamento do compositor com as mulheres distingue-se por uma característica ambivalência. Parecia estar sempre prestes a estabelecer uma relação definitiva com alguma delas para acabar, finalmente, por prosseguir o seu caminho solitário. As chaves desta estranha atitude de Brahms talvez residam em duas profundas impressões de infância: a mãe, por quem nutriu sempre um grande carinho, e o contato prematuro com as prostitutas dos cafés de Hamburgo. A frase de Brahms, quando aquela morreu, é altamente significativa: «Morreu minha mãe; agora tenho de pensar em casar.»

Quanto ao contato com as prostitutas, o músico fez, já nos anos de maturidade, algumas declarações importantes. Uma vez, comparando as prostitutas com as senhoras aristocráticas, afirmou que aquelas, ao menos, tinham bom coração, o que nem sempre se podia dizer destas. Noutra altura, durante uma reunião em Viena, e depois de ter bebido muito champanhe, Brahms deu largas aos seus profundos sentimentos misóginos, certamente sob os efeitos do álcool, provocando um grande escândalo com os brutais adjetivos que aplicou indiscriminadamente ao sexo feminino. De regresso a casa, acompanhado pelo professor Max Friedländer, perguntou-lhe, após um grande silêncio, se se havia portado muito mal. À resposta afirmativa do amigo, Brahms correspondeu com uma confissão sincera, atribuindo, sem hesitar, a origem do problema às suas experiências precoces: «Tendo sido essa a minha primeira impressão acerca das mulheres, acha que é de esperar que as respeite como você o faz?»

Aos 8 anos, Brahms começou a substituir, de vez em quando, os músicos que tocavam nos bailes e tabernas do porto de Hamburgo. Aos 10, estreou-se como violinista numa cervejaria, com o pai. A partir de então, o pequeno Johannes ajudou, com a sua música, a suavizar a precária economia da família. Da sua vida nos cafés e do contato com as prostitutas disse Brahms, mais tarde: «Com esta rude prova aprendi muito e creio ter fortalecido com isso o meu temperamento.»

Bavaria Verlag

Arquivo Stilvel

Muito se especulou sobre o motivo que levou Brahms a ficar solteiro. Uns atribuem esse fato à timidez e à falta de segurança que sentia perante o sexo feminino; outros, ao profundo respeito e amor sublimado que lhe inspirou sempre a pessoa de Clara Schumann (em cima) e de que são testemunho as numerosas cartas que lhe escreveu. À esquerda: capa da sonata de piano, op. 2.

A figura da mãe

Brahms separou claramente o amor físico, pura satisfação dos sentidos, do amor ideal ou espiritual. O primeiro era-lhe proporcionado pelas mulheres públicas: o compositor conhecia pelo nome as prostitutas de Viena, que, por sua vez, o tratavam por Herr Doktor. Esta simples extravasão sexual não lhe suscitava problemas afetivos. As grandes dificuldades surgiam quando o impulso amoroso brotava da sua profunda emotividade. Então, era incapaz de alcançar uma relação estável, talvez pelo intenso conflito psíquico que lhe provocaria a «traição» à mãe e a Clara.

Mas, decididamente, o que o músico mostrava perante o sexo oposto era, em primeiro lugar, uma timidez inicial só vencida se a outra pessoa tinha capacidade suficiente para o aceitar e compreender, tolerando os excessos verbais e sarcasmos, duas manifestações de uma atitude prévia de defesa. E, em segundo lugar, uma contradição insuperável — nunca resolvida — entre o desejo e o temor de amar e ser amado. Isso explica os seus repetidos malogros sentimentais, que se davam sempre que encarava seriamente a hipótese de casar. Explica também a sua paixão por Clara Schumann, que constituía o perfeito objeto amoroso, que se pode amar sem necessidade de uma plena realização.

Entre as muitas frases que Brahms escreveu a Clara Schumann expressando-lhe o seu amor, poucas há mais eloqüentes do que esta, incluída numa carta com data de 19 de março de 1874, numa época especialmente difícil para ela: «Deixa que o meu profundo amor te reconforte, porque te amo mais do que a mim próprio, mais do que a ninguém ou nada no mundo.»

Brahms constitui o paradigma do amor intelectualizado e sublimado, cuja realização física se torna impossível, pois significa a traição do mais fundo sentimento. Sentimento vinculado a sua mãe e às experiências infantis negativas nos bairros humildes de Hamburgo. Neste sentido, nada mais claro do que a carta que dirigiu a Agathe von Siebold e que representou o afastamento definitivo dos dois: «Amo-a e quero voltar a vê-la, mas não me posso prender.» As frases que dedicou a esta relação frustrada, vivida em plena maturidade, não passam de uma justificação. Brahms era um solitário porque era um gênio criador. Toda a sua energia vital, toda a sua potencialidade de amor se sublimou através da música. Para a mãe, compôs o trio com trompa e o *Réquiem;* para Agathe, o 2.º sexteto; para Julie Schumann, a *Rapsódia de Contralto;* para Clara, quase todas as suas obras. Ela foi, realmente, o seu amor perfeito: sempre perto e nunca inteiramente alcançado, porque era, ao mesmo tempo, mãe e mulher ideal. Mas Brahms só pôde expressar este sentimento numa linguagem simultaneamente abstrata e confessional: a música.

Brahms e o mundo infantil

Outra das «chaves» por meio das quais podemos compreender melhor a personalidade do compositor é aquilo que se poderá designar por «persistência do mundo infantil» na sua vida e obra.

Antes de mais, há que entender que Brahms não teve infância ou, pelo menos, que esta foi marcada por experiências e responsabilidades totalmente inadequadas. Se passou duas temporadas no campo, em Winsen, foi a troco de dar aulas de piano à filha do dono da casa. Deste modo, adquiriu um sentido das responsabilidades e uma seriedade de caráter de maneira alguma próprios da sua idade. Era uma criança que não sabia brincar, pelo menos como fazem os meninos de 10 ou 12 anos. Não brincava de correr, não fazia travessuras nem brigava com outros companheiros. Pelo contrário, passeava pelo campo, lia, compunha música ... e alinhava os seus soldados de chumbo. A paixão infantil por estes manteve-se até o final da vida. Já tinha 20 anos quando, ao ficar com Schumann em Düsseldorf, pediu à mãe que lhe enviasse, além das suas roupas e objetos de uso pessoal, os soldadinhos de chumbo.

Brahms cresceu intelectualmente com uma grande rapidez, devido à sua notável inteligência e à sua enorme capacidade de trabalho; mas esse crescimento não era paralelo ao desenvolvimento físico — era uma criança enfermiça e de pequena estatura — nem ao

afetivo, bloqueado este, sem dúvida, pela sua dura experiência com mulheres públicas, pela ligação à mãe e até por um retraimento que o levava a afastar-se dos garotos da sua idade, cujas brincadeiras o intimidavam, preferindo a companhia das meninas.

A infância recuperada

Esta ausência de uma verdadeira infância condicionou muitas atitudes do Brahms adulto, que, evidentemente, não facilitaram sua vida social. A brusquidão, as mudanças de humor, o espírito de contradição tinham nele muito de infantil. Nas suas obras, encontramos freqüentemente temas de canções que ouviu em criança, como o hino *In Bethlem transeamus*, cujo tema aparecerá no *lied O Homenzinho de Areia*, composto para os filhos de Clara Schumann; o ciclo de canções sobre a história da Princesa Magalona, que lera durante os verões de Winsen; ou o famoso tema popular *Frère Jacques*, que aparece no quinteto op. 34. Mas, além disso, o encanto, a ingenuidade e a ternura do mundo infantil surgem aqui e ali em todas as suas partituras, conferindo-lhes uma dimensão emotiva nem sempre fácil de descrever, já que pertence mais ao âmbito do sentimento do que ao da razão.

Há muitas histórias de um Brahms adulto e inclusive velho comportando-se como uma criança. O famoso violinista Hubermann, menino prodígio de 14 anos quando Brahms o conheceu, refere que o compositor se sentiu imediatamente atraído pela sua coleção de selos e o ouviu durante mais de uma hora acercados segredos da filatelia. Gostava de surpreender os amigos aparecendo inesperadamente e divertindo-se imenso com o susto que isso provocava; por outro lado, deleitava-se em manifestar opiniões contrárias ao seu verdadeiro pensamento para desconcertar os seus interlocutores ... É também muito característico de um espírito imaturo a sua recusa em aceitar os presentes que lhe ofereciam. No entanto, entusiasmou-se quando lhe enviaram uma caixa com minerais. Brahms tinha, sem dúvida, a reação típica de uma criança perante os objetos «práticos» (roupas, utensílios de escritório, livros, etc.) e entusiasmo por outros de menor importância mas que, realmente, realizavam por inteiro as suas ilusões. Gostava também de escrever cartas e postais aos amigos com frases humorísticas, desenhos alusivos ou até textos de tipo hieroglífico, que requeriam interpretação para serem compreendidos.

A subjugação do mundo infantil

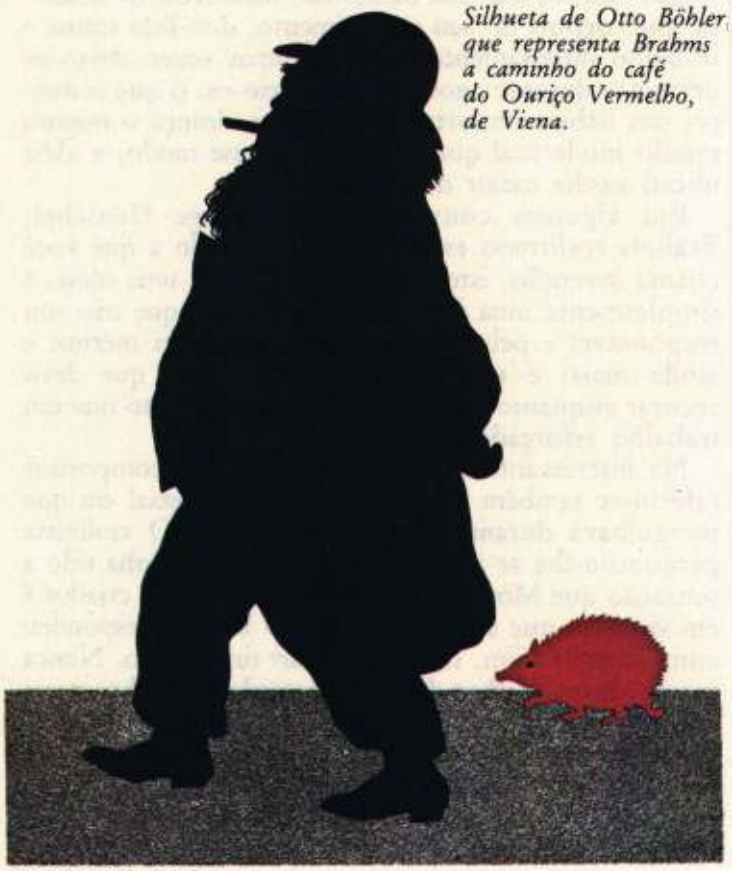
Mas, talvez, o que caracteriza mais a persistência do mundo infantil em Brahms é a sua relação com as próprias crianças. Os Schumann depressa se aperceberam de que Brahms era muito feliz no ambiente familiar, sobretudo devido à presença deles. A governante, Frau Truxa, que o tratou na velhice, também tinha filhos. E é comovedor saber a delicadeza e amor com que o rude compositor cuidou deles durante uma ausência ocasional da mãe. Nos últimos sete anos de vida, passou os Natais com os Fellinger, em virtude de, assim, poder celebrar as festividades em família e rodeado de crianças. Também se devem recordar os belos *lieder* que compôs para os filhos de Schumann e as encantadoras canções de embalar — uma delas, muito famosa — que dedicou ao nascimento de alguns filhos de amigos.

Brahms gostava igualmente de brincar com eles. Às vezes, fazia-os sofrer com as suas partidas, mas as relações eram sempre boas. Nos últimos anos de vida, a criançada de Viena esperava pelos seus passeios para o rodear, certa de que, nos bolsos de Brahms, havia sempre algumas moedas ou guloseimas para ela. A sua predileção pelas crianças pobres, que lhe recordavam, talvez, a sua própria infância, encontra-se descrita na carta que sua amiga, a cantora Hermine Spies, dirigiu ao poeta Klaus Groth: «Nunca me inspirava mais respeito e admiração do que quando distribuía bolos de Natal às crianças pobres, que olhavam para as vitrinas das pastelarias, ao mesmo tempo que acariciava os seus rostinhos sujos. É maravilhoso que o maior dos artistas seja, ao mesmo tempo, tão humano.»

Brahms e o processo criador

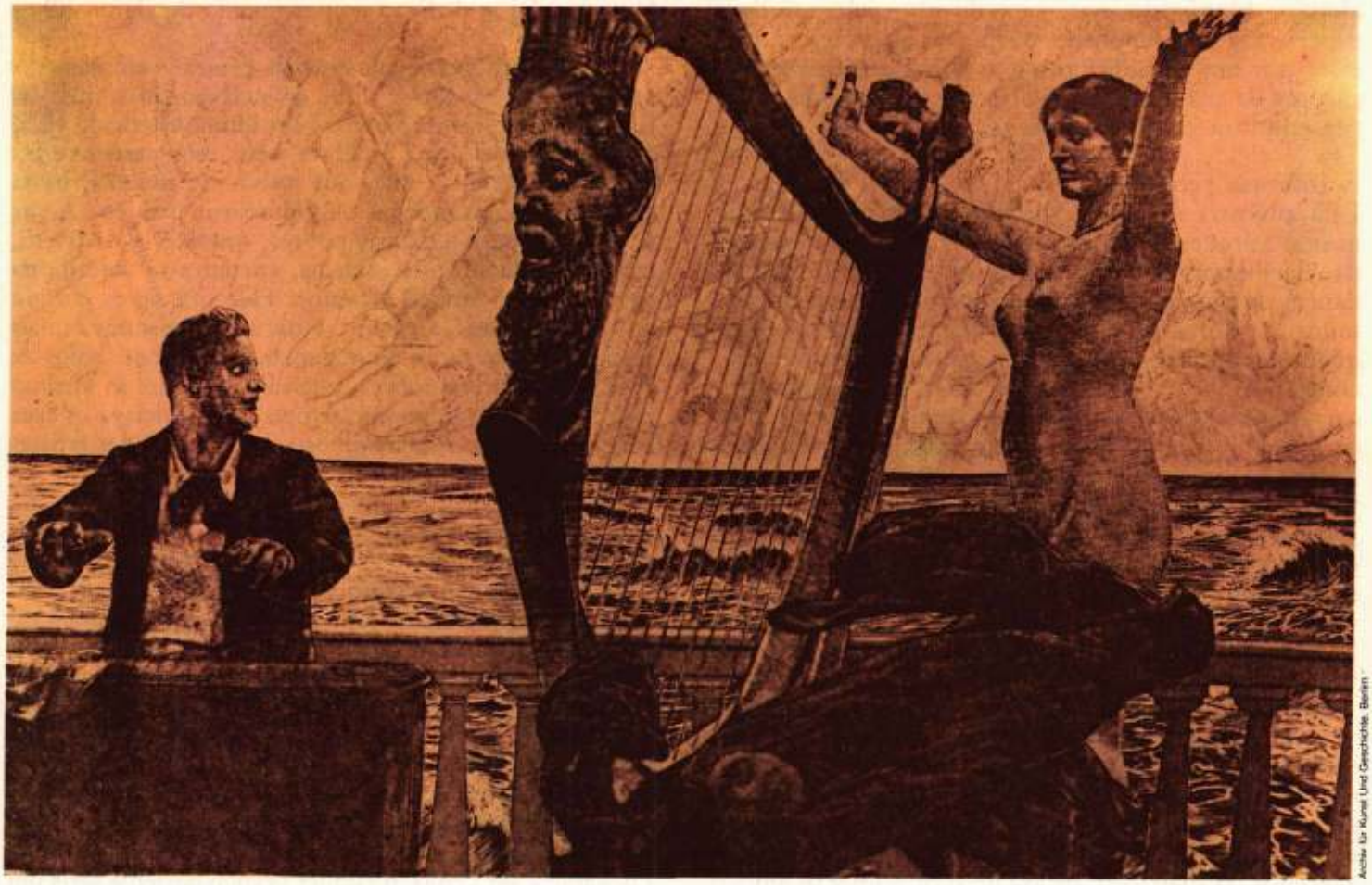
Alguns compositores — como, aliás, muitos artistas — fizeram declarações importantes acerca de como realizavam o seu trabalho. Em termos gerais, o músico do período clássico e do romantismo crê naquilo a que se chamou «inspiração», quer dizer, que em toda a obra de arte existe qualquer coisa de indefinível que não é próprio do criador mas sim «outorgada» por uma instância superior.

Durante uma interessante entrevista que o violinista americano Arthur M. Abell fez a Brahms, este declarou com clareza: «Se, por meio do trabalho aturado, se chegasse a ser génio, qualquer prático paciente seria um Mozart ou um Beethoven.» O que não quer dizer que



Silhueta de Otto Böhler que representa Brahms a caminho do café do Ouriço Vermelho, de Viena.

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim



Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

Para Brahms, o trabalho de composição era, como para muitos outros artistas, não só o resultado do domínio de uma matéria determinada mas também, e acima de tudo, a transcrição de uma inspiração sem a qual qualquer obra de arte seria impossível. Em cima: Evocação, *uma das diversas gravuras de Max Klinger (1857-1920), que integram a série conhecida pelo nome de* Fantasias de Brahms.

Brahms desconhecesse o valor do trabalho. Pelo contrário, considerava que era essa precisamente a contribuição do artista: «Os temas chegam até mim com um fulgor súbito, mas são demasiado intuitivos, de maneira que, depois do seu aparecimento, dou-lhes forma e trabalho intensamente neles. Algumas vezes, deixo-os germinar durante anos; outras, releio-os, o que constitui um hábito importante, já que se alcança o mesmo estado intelectual que os criou e, desse modo, a idéia inicial ganha maior desenvolvimento.»

Em algumas conversas com George Henschel, Brahms reafirmou estes critérios: «Aquilo a que você chama invenção, isto é, um pensamento, uma idéia, é simplesmente uma inspiração do alto, de que não sou responsável e pela qual não tenho qualquer mérito; e ainda mais: é um presente, uma dádiva que devo recusar enquanto não o torne meu pelo direito que um trabalho esforçado confere.»

Na interessante entrevista com Abell, o compositor referiu-se também ao estado psíquico especial em que mergulhava durante o processo criador. O violinista perguntou-lhe se alguma vez, ao compor, tinha tido a sensação que Mozart descrevera: «O processo criador é em si como que um sonho vivido.» Brahms respondeu com clareza: «Sim, senti-o. Mozart tinha razão. Nunca me encontro melhor do que no estado de sonho: nessa altura, as idéias ocorrem-me com grande facilidade.» Em seguida, declarou que, para alcançar esse estado de sonho, «se devem satisfazer alguns requisitos. Primeiro — e como condição indispensável — deve permanecer-se totalmente só e não ser perturbado. Se estou só e livre de intromissões, os temas chegam-me com freqüência quando saio para o campo, a passear. Mas devo apressar-me a anotá-los, pois, caso contrário, desvanecem-se imediatamente».

Esta última consideração de Brahms mostra sem dúvida alguma a relação do processo criador com o mundo do inconsciente e com o dos sonhos: o estado de semivigília que caracteriza os sonhos e também a fugacidade das idéias musicais, que chegam nestes momentos de semi-inconsciência e solidão. O mesmo sucede com os sonhos, também depressa esquecidos se não forem logo registrados, coisa que Freud atribuiu ao funcionamento de um mecanismo de «censura» que impede que a nossa intimidade mais profunda aflore ao grau de consciência.

Neste sentido, não existe, provavelmente, um depoimento mais singular e comovedor do que o de Max Kalbeck, quando contou que surpreendeu Brahms no decorrer da criação de uma das suas partituras:

«Nunca esquecerei a ocasião em que tive o privilégio de o ouvir compor sem ser visto. Surpreendeu-me

grandemente notar que um certo aspecto demoníaco se misturava com o seu processo criador. De manhã, dirigia-me a sua casa, situada na estrada para Salzburgo, e encontrava-me já no jardim quando me apercebi de que a porta do salão onde Brahms se encontrava estava aberta. E, nesse instante, ouvi uma música maravilhosa que me fez parar, sustendo a respiração. A princípio, tomei-a por uma improvisação; mas, depois de ouvir as repetidas transformações que certos passos sofriam, compreendi que Brahms estava a aperfeiçoar os pormenores de uma obra cujas linhas essenciais já estavam traçadas. Sucederam-se novas variações, até que, por fim, tocou o trecho todo seguido. Mas o solo converteu-se, de repente, num estranho duo; quanto mais a obra se enriquecia, mais claramente se podia ouvir um singular grunhido, meio lamento, meio gemido, que nos momentos culminantes se transformava quase num autêntico uivo. Teria Brahms adotado um cão? Parecia-me incompreensível que permitisse a presença de um animal tão ruidoso na sua sala de trabalho. Cerca de meia hora depois, cessaram simultaneamente o som do piano e o uivo. Ao ouvir o ruído do tamborete, entrei na sala, onde não havia nenhum cão. Brahms, um pouco embaraçado, enxugou os olhos com as costas das mãos, tomando a atitude de uma criança surpreendida em falta: devia ter soluçado abundantemente porque havia lágrimas na barba e a voz tinha inflexões de ternura. Pelo meu lado, fingi que acabava de chegar [...] Recuperou imediatamente a sua jovialidade, disse algumas graças e sentou-se de novo no piano para interpretar uma fuga de Bach.» □

Capítulo 22
Música de câmara

Brahms evitou cuidadosamente os gêneros quarteto e sinfonia ao compor as suas primeiras obras de câmara e orquestrais, receoso de uma comparação direta com Beethoven; assim, recorreu a outros tipos de combinações, como a do sexteto com dois violinos, duas violetas e dois violoncelos, que consagrava a já utilizada por Spohr uns anos antes no seu op. 140, e de que Brahms soube extrair e modelar as ricas possibilidades musicais e expressivas. De acordo com Claude Rostand, o sexteto pode dividir-se em três duos que se opõem ou combinam; ou formar um quarteto de dois violoncelos e duas 2 violetas que alterna com um trio de dois violinos e uma das violetas; convém também notar que a linha melódica superior é dobrada com freqüência pela grave, o que lhe comunica uma espessura e uma flexibilidade que recordam, em grande medida, os processos habituais da orquestra wagneriana.

Brahms passou as férias de verão de 1864 em Baden-Baden, centro turístico e termal onde começou a compor o sexteto em sol maior, op. 86, cujo tema inicial nos transporta para a paz dos bosques desta zona da Floresta Negra. Embaixo: vista do Castelo de Eberenstein, nas proximidades de Baden-Baden.

Arquivo Salvat

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Com o quinteto op. 34 (em cima, capa da edição para piano e quarteto de cordas), Brahms conseguiu uma das obras de câmara mais importantes de todo o século XIX. À direita: Quarteto em Casa de Bettina Brentano, *quadro de Carl-Johann Arnold.*

Os sextetos op. 18 e 36

Depois do trio de piano e cordas, op. 8, que reveria em 1891, Brahms compôs o sexteto em si bemol maior, op. 18, de estrutura clássica em quatro tempos, mas cuja riqueza de inspiração melódica supera — como no trio — os quadros formais. Esta exuberância, que no rondó-sonata final faz lembrar Schubert, é a causa inegável da popularidade de que a obra gozou desde 20 de outubro de 1860, dia da sua estréia em Hanôver, uma vez passada a «censura prévia» de Clara e de Joachim, que só expressou reparos relativamente ao final, que, em seu entender, pecava por falta de tensão e de contraste entre os motivos. Mas ambos ficaram cativados pelo ardente lirismo do primeiro andamento e pelo tema variado do segundo, que Clara já conhecia na sua versão de piano. Pelo contrário, o sexteto em sol maior, op. 36, nunca foi tão popular. Concebido, juntamente com o trio op. 40, durante as férias de verão de 1864 em Baden-Baden, e terminado no inverno, foi interpretado nos Concertos Mason, de Nova Iorque, e, mais tarde, em Viena, em 3 de fevereiro de 1867, pelo Quarteto Hellmesberger ampliado. Nesta cidade, a crítica foi desfavorável: falou de cerebralismo, música sem corpo nem alma, etc. Mas outra opinião da época orienta-nos melhor «O refinamento da polifonia — caráter que distingue esta obra — é, provavelmente, demasiado sutil para ser captado na primeira audição e pode pensar-se que o público não é capaz de apreender todas as linhas melódicas devido precisamente à sua abundância.» Com efeito, encontramo-nos perante uma partitura que representa um marco para trás do qual queda um primeiro período (o dos op. 8, 18, 25 e 26, encerrado com o quinteto op. 34), em que os andamentos iniciais e finais da estrutura tradicional em quatro partes se vêem constantemente ultrapassados pela superabundância de idéias: o Brahms romântico dominava o clássico, embora já no quinteto com piano alcançasse — após não poucos esforços, como adiante veremos — o equilíbrio.

Este sexteto em sol maior utiliza os mesmos jogos instrumentais do anterior, mas de forma mais elaborada, de modo que a textura contrapontística é, ao mesmo tempo, superior em riqueza e transparência. O início do primeiro andamento transporta-nos aos bosques de Baden-Baden: um suave trêmulo da violeta, sobre o qual se elevam dois intervalos de quinta no violino (sol-ré e mi bemol-si bemol), que parecem idealizar um canto de pássaros sobre o rumor das árvores; ao lado destes dois motivos, surge um terceiro com o qual Brahms se despede do seu amor por Agathe von Siebold, que, para efeitos musicais, se soletra assim: AGAHE, ou seja, lá-sol-lá--si-mi.

O *scherzo* em 2/4, com o qual contrasta o *ländler* central, antecipa o que serão os maravilhosos *intermezzi* da maturidade. Aqui, tal como no original tema com variações que se lhe segue, os recursos técnicos — aumentação e diminuição, inversão, deslocação dos acentos — esfumam-se perante a beleza conseguida. Um exuberante *poco allegro* põe fim a esta obra com a evocação de Mendelssohn.

O quinteto op. 34

O quinteto em fá menor, op. 34, foi uma obra que implicou um grande esforço da parte de Brahms. Foi concebido inicialmente (em 1861) como um quinteto de cordas com dois violoncelos, segundo o modelo de Schubert no op. 163; porém, Joachim avisou-o de que essa combinação não permitia a necessária clareza de texturas. Reescrito para dois pianos, a primeira audição em Viena não teve êxito, apesar de os intérpretes serem Tausig e o autor. Clara Schumann interpretou-o com Rubinstein, Hermann Levi e com o próprio Brahms, a quem disse: «É uma obra tão rica em idéias que requer uma orquestra completa. No piano, a maior parte delas perde-se. Peço-te, revê-a outra vez.» A versão definitiva para piano e quarteto de cordas — sugestão de Levi — foi concluída em Baden-Baden, durante o verão de 1864. No entanto, em 1872, Brahms publicou também a versão para dois pianos, pela qual tinha grande apreço.

Este quinteto é uma das mais importantes obras de câmara de todo o século XIX; nele confluem, integradas num estilo já maduro, as influências dos grandes antecessores. A de Bach é evidente no tratamento polifônico das vozes da soberba coda do *allegro* inicial ou na introdução do *finale,* no qual Brahms se permite citar musicalmente, invertido, o nome do *Kantor* de S. Tomás, isto é, HCAB, letras que, na notação alemã, designam as notas si-dó-lá-si bemol; este motivo cromático desempenha um papel importante.

De Mozart procede o fraseio assimétrico e irregular da composição, que confere variedade e fluidez ao discurso. A influência de Beethoven faz-se sentir na obstinada energia do *scherzo* e na mudança do ritmo de 2/4 para 6/8 no tempo final. De Schubert herda o gosto pelos temas populares e pelas ambiguidades de modo maior-menor, traços que também caracterizarão Mahler. Curiosamente, o tema principal do *finale* é uma variante da canção infantil *Frère Jacques*, que Mahler utilizará também na sua 1.ª sinfonia.

Finalmente, surpreende a maturidade que o jovem Brahms demonstrou na construção, em forma sonata, do primeiro andamento, que surge de modo natural a partir dos três motivos expostos nos 11 compassos iniciais, desenvolvidos ao longo de outros 299. Nada é redundante neste amplo discurso de impecável lógica e beleza, cimentada numa sólida técnica.

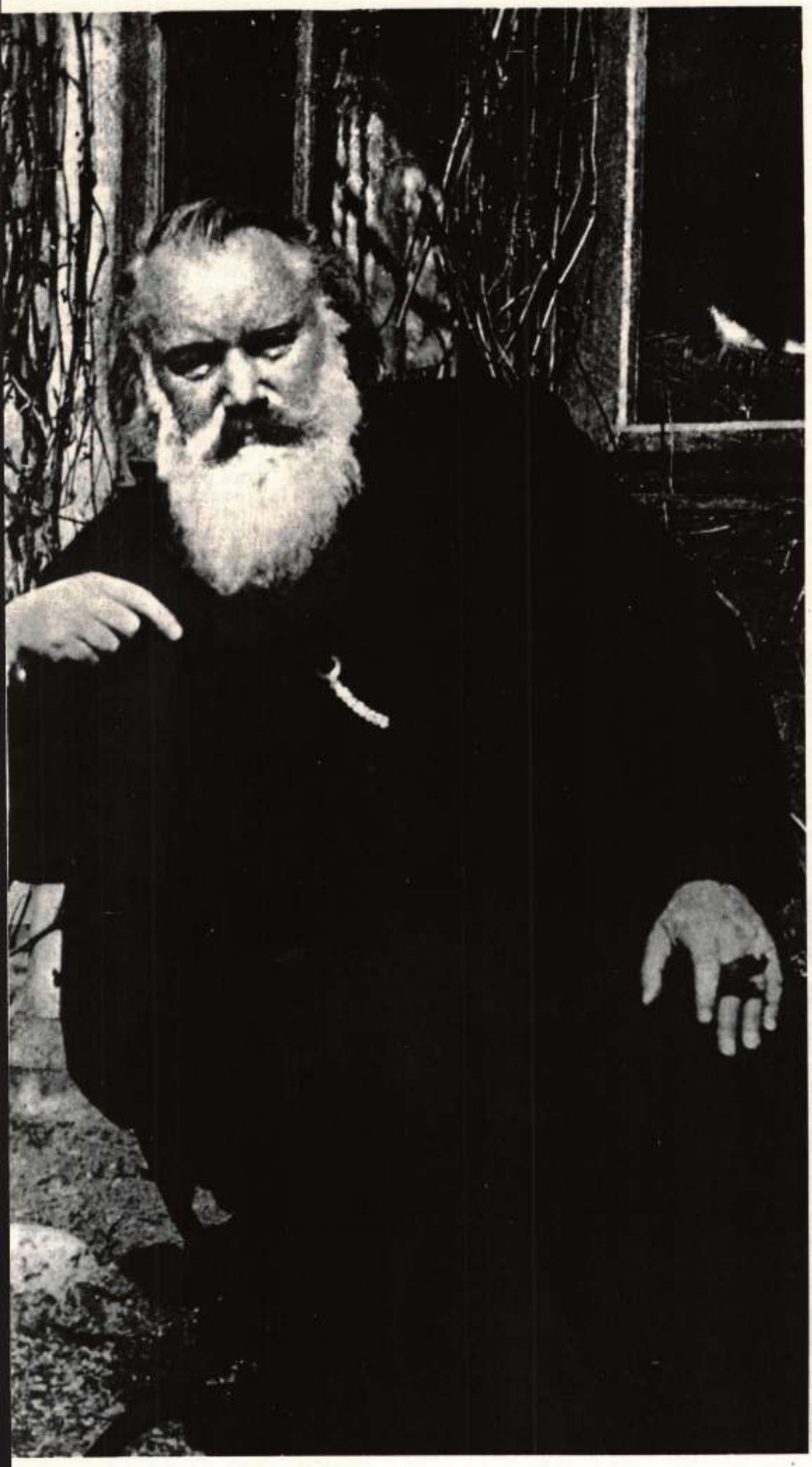
O quinteto é uma dessas obras cruciais na carreira de todo o grande autor, que no caso de Brahms culmina um estilo velho (o dos três quartetos com piano) e aponta em direção a um novo, menos romântico e de maior alento clássico e concisão, mais propriamente de câmara e menos sinfônico. Com o sexteto op. 36, Brahms iniciará a nova via, recheada de tantas obras-primas.

O quinteto op. 88

Brahms terminou os dois quintetos de cordas, op. 88 e op. 111, durante umas férias de verão em Bad-Ischl, nas montanhas austríacas. Com eles, regressou ao estilo de música concertante dos dois sextetos; mas, ao contrário do que se passou com a versão primitiva do quinteto op. 34 (com dois violoncelos), aqui decidiu duplicar a parte de violeta, cuja importância surpreendeu tanto os seus amigos como o arranque do op. 111, onde o violoncelo, no registro agudo, tem de ultrapassar a bateria do resto das cordas em trêmulo. Ambas as obras — especialmente a segunda — marcam um ponto cimeiro na produção de câmara de Brahms, que remeteu o op. 88 ao editor Simrock acompanhado das surpreendentes palavras: «Deixa-me que te diga que nunca te tinha enviado uma obra tão bela.» Estruturada em três andamentos, o seu plano tonal gira em torno da divisa F-A-F, que também desempenha papel predominante na vizinha 3.ª sinfonia: fá maior para o primeiro e último andamentos e dó menor e lá maior para os centrais. Por sua vez, os dois grupos temáticos principais do *allegro* inicial estão em fá e lá maior e revelam uma sutil relação, típica do Brahms maduro, cuja mão se nota, também, por exemplo, na bela passagem que introduz a recapitulação. O andamento intermédio, tal como na sonata de violino op. 100, consta de cinco partes: uma melodia de 1855 em jeito de sarabanda, cujos reaparecimentos cada vez mais intensos são separados por um *allegro vivace* e um *presto*. O final é uma sonata fugada, estrutura que Brahms não ensaiava desde as sonatas de violoncelo, op. 38. Este andamento é um dos mais alegres e, ao mesmo tempo, mais perfeitamente organizados do autor; nele, quase todo o material deriva dos quatro primeiros compassos que a violeta enuncia. Clara e Joachim, a princípio adversos, tiveram de se render perante este digno sucessor do *finale* da sinfonia *Júpiter*, de Mozart, ou do quarteto op. 59, de Beethoven.

O quinteto op. 111, de Brahms, chamado Praterquintett, *foi estreado em Viena, em 11 de novembro de 1890. Embaixo: avenida do Prater vienense, segundo uma aguarela de 1820.*

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlin



Arquivo Sikhut

E. Lessing/Magnum/Zardoya

Brahms escreveu o quinteto n.º 1, em fá maior, com dois violinos, duas violetas e violoncelo, no ano de 1882. Estreado em Frankfurt, em 28 de dezembro de 1883, passou a ser conhecido, posteriormente, por Quinteto da Primavera. *Em cima: quadro de Karl Lueger que representa um dia de primavera, no Prater de Viena.*

À esquerda: fotografia de Brahms aos 57 anos. Com essa idade, realizou outra das suas viagens a Itália, após a qual, instalado em Bad-Ischl, compôs o brilhante quinteto de cordas, op. 111. «Já temos um e muito belo, mas queremos outro», tinha-lhe dito Joachim, falando do op. 88.

O quinteto op. 111

Se o op. 88 foi batizado, em seguida, de *Quinteto da Primavera,* o seu irmão, o op. 111, passou a ser conhecido por *Praterquintett:* o biógrafo Max Kalbeck disse a Brahms que, ao ouvir a obra, julgava vê-lo no Prater de Viena. «E rodeado de belas mulheres», acrescentou o músico. Esta observação é válida para os andamentos extremos, mas nos dois centrais sopram os ventos do mar do Norte, deixando a sua sequela melancólica e nostálgica, especialmente sensível no belíssimo *adagio* em ré menor, que nos recorda o *poco allegretto* da 3.ª sinfonia. O tema exposto pela violeta — outra vez o instrumento querido, de voz grave e agridoce, que Brahms associava à de sua mãe — é repetido, como na mencionada sinfonia, sem qualquer outra variante do que a cor e a intensidade expressiva.

Um *poco allegretto* é também a epígrafe do terceiro andamento, em sol menor, que reflete um estado de espírito inefável, contrastando com a parte central — em modo maior — na qual dialogam os pares de violinos e de violetas. O primeiro e o último andamentos da obra mostram um compositor não só na plena posse da sua arte, mas também extrovertidamente juvenil; a testemunhá-lo aí estão a ardente frase do violoncelo com que se inicia a obra ou a canção húngara, tão schubertiana, que a encerra. Referindo-se a esta peça, Hanslick disse: «No que diz respeito ao sentimento e à substância musical, o quinteto possui características idênticas às das últimas obras cuja generosa e esplêndida solidez de feitura, intensidade expressiva e admirável concisão formal temos louvado. Brahms parece concentrar-se cada vez mais [...] e expressar de uma maneira séria e vigorosa sentimentos puros.»

O quinteto op. 115

Após a composição do quinteto em sol maior, Brahms, que contava já 57 anos, pensou em retirar-se da atividade criadora para se dedicar aos amigos, às viagens e à leitura. Afastou-o dessa idéia a qualidade artística de Richard Mühlfeld, clarinetista da orquestra da corte de Meiningen, à qual o compositor esteve associado durante muito tempo. Estimulado por isso, acabou em 1891, também em Bad-Ischl, o quinteto com clarinete, em si menor, op. 115. Esta obra serviu ao autor como uma espécie de retrospectiva de toda a sua

carreira, ao contrário do quinteto op. 111, que ainda apontava para o futuro. É, talvez, a criação mais belamente paradoxal de uma paradoxal personalidade: de longa duração (cerca de 35 minutos), os seus temas — o inicial, por exemplo — têm um ar improvisado que, às vezes, chega a dar forma a uma seção completa — a central do andamento lento —, conquanto na obra tudo germine e se desenvolva, rigorosamente, a partir dos quatro compassos de abertura. Por outro lado, surpreendem num compositor em geral mais preocupado com a estrutura do que com a cor, as irisadas tonalidades que resultam da fusão do clarinete com as cordas. Outra lindíssima contradição é o andamento lento, que, apesar do seu tom ambíguo, talvez mesmo triste, relaxa a tensão acumulada e não resolvida no *allegro* inicial, numa coda dilatada e trágica, de estóica resignação. Paradoxais são também as reações de Brahms durante os ensaios, em que — segundo testemunhas presenciais — umas vezes, seguia sorridente a interpretação de Mühlfeld e Joachim no diálogo que conclui o *adagio*, e, outras, gritava: «Acabem com essa música terrível.» Nesta obra-resumo, aparece também o Brahms apaixonado pelo folclore e o erudito que desde os primeiros anos trabalhou com afinco a arte da variação. Na realidade, toda ela é um monumento à difícil linguagem aprendida com seu professor Marxsen e que culmina no tempo final com um tema variado que o músico conseguiu, de forma quase milagrosa, fundir na coda com o motivo gerador da partitura, no exemplo mais elegante possível de organização cíclica.

Os quartetos com piano

Na produção de Brahms, tal como na de Beethoven, não são raros os pares de obras do mesmo gênero, cuja gestação foi quase simultânea e que, ao verem a luz, apresentam características complementares. O caso mais conhecido do músico de Bonn é o da 5.ª e 6.ª sinfonias, que tem paralelo no das duas primeiras do compositor de Hamburgo. Também no gênero de câmara, Brahms nos oferece bom número destas obras «gêmeas»: as duas sonatas de clarinete, op. 120, os dois quartetos de cordas, op. 51, e os dois quartetos com piano, op. 25 e 26.

O número de obras escritas para a combinação de piano e trio de cordas é muito reduzido — recordemos os nomes de Mozart, Schumann, Dvořák e Fauré —, provavelmente porque ela requer um equilíbrio de vozes difícil de atingir. Para o jovem Brahms, no entanto, as dificuldades pareciam não existir e os quartetos op. 25, 26 e 60 mereceram ser classificados de obras-primas pelo severo crítico inglês Sir Donald F. Tovey. Realizações tão conseguidas assombram num estreante — o op. 25 foi a sua terceira produção de câmara —, mas nunca houve, certamente, compositor com mais sentido crítico em relação a sua própria obra do que Brahms.

A composição dos quartetos

A concepção dos op. 25 e 26 iniciou-se em 1857, mas o seu desenvolvimento e conclusão só foram possíveis no verão de 1861, durante a feliz estada de Brahms na casa de campo dos seus amigos Rösing, perto de Hamburgo. Depois das tradicionais vacilações e uma vez ouvidos os seus melhores amigos, Clara Schumann e Joachim, Brahms deu-os por concluídos em outubro de 1861; em 16 de novembro, o op. 25 foi estreado, com Clara ao piano. A sua consagração só ocorreu quando foi executado em Viena, quase um ano depois, pelo célebre Quarteto Hellmesberger, com o autor ao piano. Os mesmos intérpretes deram a conhecer o op. 26 pouco depois, com grande êxito de público; a crítica, com Hanslick à frente, mostrou-se reticente, de início.

Brahms teve boas razões para se sentir satisfeito com estas duas obras, que lhe abriam as portas de Viena tanto no campo artístico (como autor e pianista) quanto no financeiro, e conseqüentemente, também para esquecer o irmão não nascido (originalmente na tonalidade de dó sustenido menor), pelo menos durante uma longa temporada.

O quarteto op. 60, o último a ser publicado dos três, foi o primeiro a ser concebido certamente em 1855, ano em que Schumann, que perdera a razão, se encontrava num manicômio e Brahms tinha de dar apoio moral e material à sua mulher, Clara, e aos sete filhos do casal. A situação afetiva do jovem músico hamburguês (tinha então 22 anos) deve ter sido muito delicada. Por um lado, estava a sua devoção por Schumann, que o saudara como o novo gênio da música alemã; por outro, a sua crescente paixão por Clara. Essa relação, que, aparentemente, não ultrapassou o estado platônico, durou quarenta anos (o falecimento dela em 1896 precipitou o dele, dez meses mais tarde) e foi motivo de inspiração para o músico ao longo de toda sua vida. No que se refere ao op. 60, Brahms reteve a obra durante largo tempo, até que, em 1874, remeteu o manuscrito ao seu amigo Billroth, dizendo-lhe: «Envio-te o quarteto só como curiosidade e para ilustrar o último capítulo do homem do fato azul e jaqueta amarela», descrição que coincide com a que Goethe faz do jovem Werther. Meio a sério, meio a brincar, Brahms acrescentou ainda algo sobre uma possível capa para a partitura, com um suicida de pistola na mão.

Na sua versão definitiva, o op. 60 é superado pelos seus irmãos, op. 25 e 26, em espontaneidade e riqueza melódica mas não em concisão (30 minutos de duração comparados com 40 e 45, respectivamente) nem em sutileza de trabalho temático: como o seu próprio autor confessa, «é uma obra velha e nova, em proporções iguais». O seu momento mais belo é o *andante*, que, sem excessiva fantasia, pode ser interpretado como um diálogo amoroso com Clara diálogo que, a avaliar pelo *allegro* terminal, não parece ter um final feliz.

E. Lessing/Magnum/Zardoya

Temendo uma comparação direta com Beethoven, Brahms só compôs quartetos de cordas depois de ter explorado outras formas de câmara, como o sexteto, o quinteto e o trio com piano (recordem-se os quartetos op. 25 e 26). O próprio Beethoven (à esquerda, num óleo de Mähler, feito cerca de 1814) só abordou esta combinação de câmara depois de ter completado os 30 anos.

Os outros dois quartetos estão — pelo menos, aparentemente — desligados de referências à família Schumann, mas nem por isso o seu conteúdo expressivo é menor. Nesse aspecto, convém salientar no op. 26 a delicada beleza do seu *poco adagio*, um dos melhores momentos de um Brahms ainda jovem — 28 anos —, mas já de grande maturidade pelo partido que tira dos temas principais dos andamentos extremos, tanto o meditativo, que abre a obra, como o magnífico rondó «à húngara», que a coroa. Só o *scherzo* dá uma certa sensação de secura, estranha no meio de tanta riqueza melódica e inventiva, que também pode apreciar-se no op. 25. Detenhamo-nos nesta obra. O primeiro tempo é uma forma sonata com três temas principais. O inicial é duplo, começando no piano e prosseguindo nas cordas a sua primeira parte; o segundo é uma melodia no piano, *dolce*, em terceiras e sextas tipicamente brahmsianas. Depois, aparece uma figura auxiliar formada por quatro semicolcheias e uma semínima semelhante a um redobre, de enorme importância para o futuro desenvolvimento. Uma vez finalizada a ampla exposição do primeiro grupo temático, o violoncelo oferece uma melodia em modo menor, que antecipa o segundo tema, a qual é retomada depois pelo violino e a violeta em modo maior. O terceiro tema, decidido, é entoado pela violeta e o piano. O desenvolvimento baseia-se no primeiro grupo temático e constitui uma genial amostra da arte de Brahms no domínio da variação. A recapitulação tem uma estrutura aproximadamente simétrica à da exposição e extingue-se numa suave coda sobre o versátil tema inicial.

O belíssimo e peculiar *intermezzo*, com os instrumentos em surdina e tocando *piano, dolce ed expressivo*, evidencia a dívida de Brahms para com Mendelssohn. É uma forma tradicional em três partes, a primeira das quais consta de três temas: o primeiro, a cargo do violino e da violeta sobre colcheias repetidas do violoncelo, que mantêm o insistente ritmo de 9/8; o segundo, do piano e com igual fundo; o terceiro, uma entrecortada — e lindíssima — melodia de violino. A seção central ou trio abre com um duo imitativo violino-piano.

O *andante con moto* corresponde também a um esquema tripartido. Depois do tema inicial, o violino expõe o segundo, com um fundo de tercinas a cargo do piano. O terceiro, a cargo do violino e do violoncelo, tem como baixo o primeiro tema na mão esquerda do piano. Após a seção central *(animato)*, de ar marcial, reexpõe-se a primeira parte. A obra termina com um esplêndido rondó *alla zingarese*, com vários episódios muito contrastantes, entre os quais uma longa cadência. O caráter «tzigano» deste andamento resulta da espontaneidade com que as coloridas melodias brotam umas das outras; da sua estrutura irregular — o tema inicial é formado por frases com a duração de três compassos; do ritmo endiabrado — combinação constante binário-ternário; das imitações da sonoridade da cítara, etc. Compreende-se facilmente a reação entusiástica de Joachim e a maior popularidade desta obra em comparação com as irmãs, op. 26 e 60. Em 1932, Arnold Schönberg realizou deste quarteto uma versão para orquestra.

Três quartetos de cordas

De acordo com Sir Donald F. Tovey, a principal dificuldade de Brahms em manejar esta formação consistia em «reduzir a sua escrita polifônica e a sua densa harmonia aos limites de quarteto de cordas». Em 1853, Brahms apresentou a Schumann, além de três sonatas de piano, um quarteto em si menor, que mereceu a aprovação deste; não obstante, veio a destruí-lo mais tarde, como fez certamente a muitos outros (cerca de vinte, conforme as suas próprias palavras), antes de dar à luz o seu duplo op. 51. Dedicou esta obra ao cirurgião vienense Theodor Billroth, a quem disse: «Estou prestes a publicar uns quartetos de cordas, não os meus primeiros, mas sim pela primeira vez [...], para os quais foram necessários os fórceps e a ajuda do cirurgião.»

Ao longo do período de 1853-1857, Brahms publicou oito obras de câmara para diversas combinações, todas apoiadas no piano, exceto os dois sextetos, antes da publicação dos quartetos de cordas. A sombra dos grandes clássicos vienenses — Haydn, Schubert e, sobretudo, Mozart e Beethoven — gravitava ainda fortemente no íntimo de Brahms.

É grande a influência do mestre de Bonn no quarteto em dó menor, op 51, n.º 1, de desenvolvimento tenso e cerrado. Os andamentos extremos, em forma sonata, utilizam dois temas bem contrastados, um ascendente e dramático, outro descendente e lírico, ao estilo de Beethoven, que se torna também patente no caráter unitário e cíclico da obra: os motivos ascendentes do primeiro e quarto andamentos estão muito relacionados entre si, e os que caracterizam os tempos intermédios — mais frouxos e de cunho mendelssohniano — são inversões mais ou menos livres destes. Até a própria escrita para os instrumentos de arco traz à memória as obras de Beethoven na mesma tonalidade. Apesar da grande qualidade deste quarteto, deve assinalar-se que, numa obra estilisticamente afim, o trio em dó menor, op. 101, Brahms irá conseguir uma concisão e uma força dramática maiores, bem como uma expressão mais pessoal e uma perfeição total de forma.

O quarteto em lá menor, op. 51, n.º 2, contrasta com o seu irmão gêmeo e complementa-o, segundo o típico recurso de Brahms já comentado em relação a outros pares de obras. Simplificando, pode afirmar-se que o ar nórdico e invernal do op. 51, n.º 1, dá lugar ao bafo primaveril e vienense do op. 51, n.º 2, de lírico espírito schubertiano e caráter mais pessoal. Para isso contribui, e não é pouco, a utilização das divisas musicais de Joachim e Brahms, fá-lá-mi e fá-lá-fá.

Neste caso, tais motivos contribuem decisivamente para dar unidade a esta partitura, que, superando a do op. 51, n.º 1, só contém uma frase cuja relação orgânica com o todo não se pode inferir. A respeito do *andante moderato*, Schönberg demonstrou, num modelar ensaio de 1933 — «Brahms, o Progressista», in *Estilo e Idéia* —, que todo o andamento se estrutura em volta do intervalo de segunda (maior ou menor). No trio do *intermezzo*, que serve de terceiro andamento, Brahms conseguiu combinar, num duplo cânone, os dois temas principais, num prodigioso alarde de técnica e beleza. A obra termina com um rondó-sonata sobre uma ária cigana, que sofre nada menos de sete surpreendentes mutações.

Superado com o op. 51 o trauma beethoveniano em relação a este gênero, Brahms pôde já exprimir-se de forma mais livre e espontânea no op. 67, composto em si bemol maior, tonalidade associada na sua produção a obras de caráter lírico e de grande riqueza melódica (1.º sexteto, variações Händel, variações Haydn, concerto n.º 2 de piano).

Trata-se, sem dúvida, do quarteto mais belo e pessoal dos três, em que aparecem aqui e além toques humorísticos que lembram Haydn e que nem sempre foram bem compreendidos. O fato é que Brahms, depois de se ter apropriado da forma, a enriqueceu com a sua valiosa contribuição para a estrutura clássica em quatro andamentos. Fê-lo, concebendo um plano de variação cíclica — do qual o op. 56-*a* partilhava —, cujo germe são os três motivos principais do primeiro andamento, que, depois de utilizados com mais ou menos modificações no decurso da obra, reaparecem no *finale*. Este andamento é construído sobre um tema folclórico com seis variações regulares de quatorze compassos cada uma, seguido de um período conclusivo que abarca outras duas — cada uma de dimensão dupla — e uma coda. Ao longo do referido período, seguimos, estupefatos, como as citadas melodias e ritmos do primeiro andamento se metamorfoseiam para adquirir os contornos do tema variado do final, ou vice-versa. Brahms parecia gostar destes truques de prestidigitador, de beleza e humor só comparáveis ao domínio técnico subjacente. Nesta obra genial, há que salientar também a originalidade do terceiro andamento, cujos temas derivam dos do *allegro* inicial.

O Quarteto Joachim interpretou pela primeira vez em público o op. 51, n.º 2, em

18 de outubro de 1873, em Berlim, e o op. 67, em 23 de maio de 1876. O op. 51, n.º 1, foi estreado em Viena, em 21 de novembro de 1873, na casa do Dr. Billroth, a quem era dedicado. O Quarteto Hellmesberger interpretou-o pouco depois.

Os trios

A combinação instrumental do trio de piano, violino e trompa, op. 40, surpreende-nos num autor tão cauteloso e pouco dado a experiências arriscadas. Mas não é de estranhar que Brahms tentasse uma obra de câmara para trompa, instrumento a que dedicou belíssimos solos nas suas partituras orquestrais. A melodia que abre o op. 40, de verdadeiro sabor romântico, é digna companheira de todos eles. Escrita para trompa natural, embora a mais moderna — de pistões — também serve, como é natural. Considerando as limitações do instrumento, e talvez por isso Brahms renunciou a usar a forma sonata no primeiro andamento, embora tenha recorrido a ela no *finale*. O tom geral da obra é alegre — resultado do seu desenvolvimento em Baden-Baden, durante 1864 —, só ensombrado no *adagio mesto*, o momento mais belo e pessoal, escrito em memória de sua mãe falecida recentemente, na tonalidade tão significativa para o músico, de mi bemol menor. O fato de Brahms não ter voltado a usar esta combinação comprova o reconhecimento das suas reduzidas possibilidades.

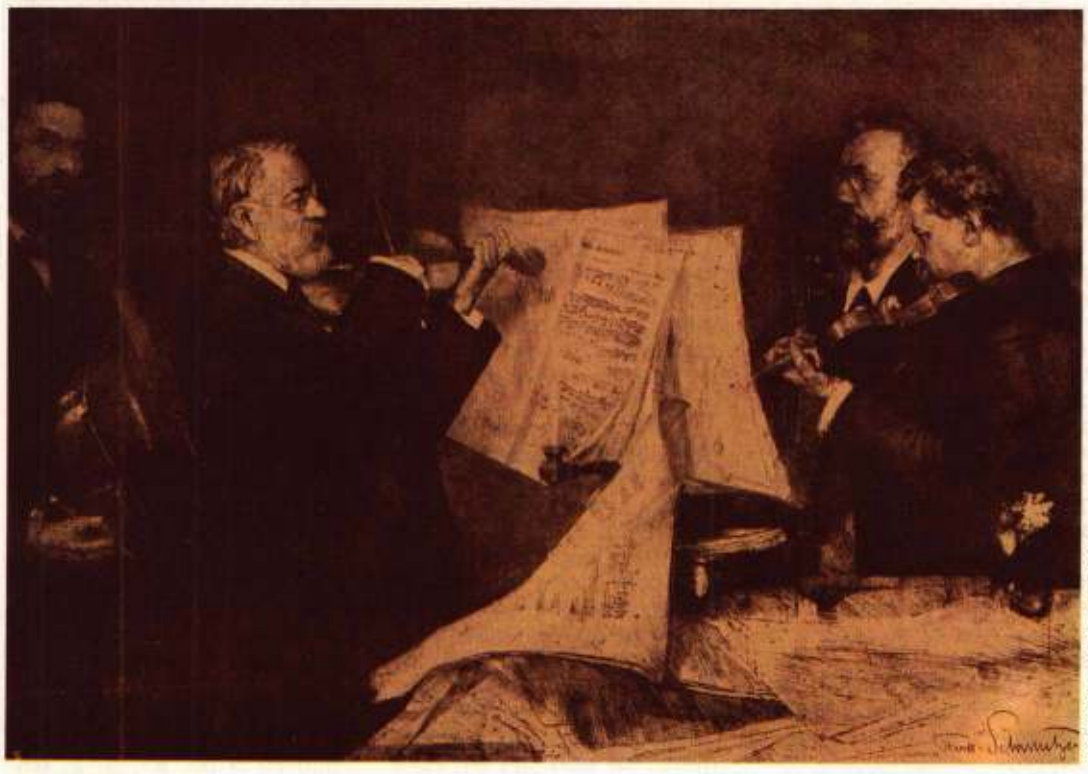
O trio de piano, violoncelo e clarinete, op. 114, ficou concluído, assim como o quinteto op. 115, no verão de 1891. Tal como nas duas sonatas op. 120, a parte do clarinete pode também ser executada por uma violeta. Destas quatro partituras, que a arte do solista Richard Mühlfeld inspirou a Brahms, aquela que tem menos interesse é o trio. Não possui a riqueza formal e expressiva do op. 115, mas a sua estrutura em quatro tempos sólida e concisa e a atraente fusão de timbres levaram Eusebius Mandiczevski, futuro editor das obras completas de Schubert e Brahms, a escrever ao autor: «É como se os instrumentos estivessem apaixonados uns pelos outros.»

Se excluirmos uma obra em lá maior, publicada postumamente, em 1937, de escasso valor e paternidade duvidosa, Brahms legou-nos três produções para a combinação de piano, violino e violoncelo. Assinou a primeira, o trio em si maior, op. 8 (1854), com Joahnnes Kreisler Junior, pseudônimo que revela a sua filiação schumanniana. Mas, hoje em dia, esta obra ouve-se, quase sempre, na nova edição que o autor terminou no final da década de 80 e publicou em 1891. Uns anos antes, havia dito: «Aprende-se muito mais a aperfeiçoar realmente uma única peça do que a começar ou terminar em parte uma dúzia [...] Há que deixá-la repousar e voltar a ela uma e outra vez até que seja uma obra de arte perfeita, em que não sobre nem falte uma nota e não haja um compasso que possa ser melhorado.»

Numa atitude característica, Brahms retirou importância ao seu trabalho de correção. Em 1891, dizia ironicamente a Julius Otto Grimm: «Não pus peruca ao trio; só lhe arranjei um pouco o cabelo.» A verdade é que a revisão foi exaustiva: reduziu em um terço a sua extensão original, aligeirando texturas e equilibrando a sua estrutura e plano tonal. O *scherzo* foi o andamento menos alterado: só a coda beneficiou do toque de Brahms adulto, capaz de corrigir a obra respeitando a sua riqueza melódica e a cativante espontaneidade. A reestréia realizou-se em 1890, a cargo do Quarteto Arnold Rosé.

O op. 87, em dó maior, publicado em 1882, é muito mais conciso — 25 minutos de duração comparados com os 35 do anterior — e de beleza não inferior, pelo menos nos seus dois primeiros andamentos. Mas nenhum dos dois trios se pode comparar com o terceiro, o op. 101, escrito na tonalidade de dó menor, que merece ser incluído no grupo das suas quatro ou cinco melhores obras de câmara. E, dentro desse grupo, é aquela que, com maior exatidão, riqueza de pormenores e concisão, retrata em corpo inteiro o seu autor, podendo-se equipará-lo a outros paradigmas da obra de Brahms: a 3.ª sinfonia, os *intermezzi* para piano, op.

Museu do Prado, Madrid/Arquivo Salvat



Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

A atmosfera nórdica e invernal que caracteriza o op. 51, n.º 1, de Brahms, transforma-se no n.º 2 em sopro vienense e primaveril. Em cima: O Nevão, de Francisco de Goya.

O quarteto em lá menor, op. 51, n.º 2, de Brahms, foi interpretado pela primeira vez, em outubro de 1873, pelo Quarteto Joachim (à esquerda).

117, ou os *Quatro Cantos Sérios*. O *scherzo* deste trio tem com eles uma afinidade espiritual: o gélido caráter nórdico, que se encontra até no *intermezzo* do quarteto op. 25.

A obra, que dura cerca de 20 minutos, compreende, à maneira clássica, dois andamentos em forma sonata, de temas relacionados, segundo o processo cíclico; esses andamentos enquadram duas estruturas ternárias ABA, um *scherzo* pleno de desolação e um *andante grazioso* de doce ar vienense, que contrasta com ele e cujo ritmo oscila constantemente entre 3/4 e 2/4, formando um verdadeiro — e não escrito — 7/4. O *allegro* inicial, virtualmente monotemático (que belo contraste entre o primeiro e o segundo temas, a despeito da raiz comum!), utiliza todos os recursos da arte da variação de Brahms, sublimados numa criação dramática de inefável beleza. Terminado no verão de 1886, perto do lago de Thun, estreou-se em Budapeste, em dezembro desse mesmo ano, com Hubay no violino, Popper no violoncelo e o autor no piano.

As sonatas a duo

Brahms só começou a escrever para duo de piano e outro instrumento depois de ter feito experiências com combinações mais complexas. Excetuando o op. 38, todas as sonatas a duo pertencem à segunda metade do seu período criador, sendo posteriores a 1877. A sonata de violoncelo em mi menor, op. 38, reflete as dificuldades iniciais de Brahms na escrita para duo instrumental: terminou os dois primeiros andamentos e um *adagio* — depois suprimido — em 1862, mas só concluiu o *finale* em junho de 1865, estruturando-o como uma fuga, com um tema muito semelhante ao do contraponto XIII da *Arte da Fuga*, de Bach. Este andamento, admiravelmente composto, é de execução muito difícil, porque o violoncelo, numa tessitura muito grave, tem de lutar com temas pouco «instrumentais», e o piano é obrigado a esmerar-se para não o abafar e articular com clareza todas as vozes. O encantador *allegretto* intermédio — valsa triste, como lhe chama Karl Geiringer — esconde admiráveis sutilezas sob um aspecto inocente. Uma grave nobreza, tocada por vezes de sensualidade, caracteriza o primeiro andamento, cuja melodia inicial é das mais belas do autor.

A sonata em fá maior, op. 99, adapta-se melhor ao violoncelo e o seu equilíbrio é mais bem conseguido. Terminada durante o verão de 1886, perto do lago de Thun, tal como a sonata de violino n.º 2 e o trio em dó menor, forma, com eles, um terceto de qualidade suprema, que pertence à plenitude criadora do seu autor. Destaquemos o breve (71 compassos) mas eloqüente *adagio affetuoso* em que, por meio dos *pizzicatti* graves do violoncelo, Brahms idealiza a recordação do fato de sua mãe ser coxa. A coda deste tempo reúne, no espaço de apenas nove compassos, as três idéias principais.

As sonatas de violino e piano, op. 78, 100 e 108 são obras de belo caráter lírico, muito ligadas — especialmente as duas primeiras — ao mundo do *lied*. O op. 78, em sol maior, tem como célula geradora a *Regenlied*,

Titus

As sonatas a duo de Brahms — piano e outro instrumento — foram compostas, com exceção do op. 38, a partir de 1877. Em cima: litografia intitulada Tarde Musical.

op. 59, n.º 3 («Canção da Chuva»). O seu sabor agridoce, sobretudo no final, que utiliza literalmente o citado *lied*, lembra, sem dúvida, Schubert.

Por sua vez, a sonata em lá maior, op. 100, inicia-se com uma canção de tipo popular, formada por quatro períodos de quatro compassos cada um, mas com a particularidade de que Brahms alarga os citados períodos desta estrutura tão regular por meio de um compasso adicional à maneira de eco, que logo passa a ser parte do tema seguinte. Daí resulta uma irregularidade genial no fraseio, que flexibiliza e torna atraente o tema. O segundo motivo é uma citação do *lied Wie Melodien*, op. 105, n.º 1. A exposição termina com um terceiro elemento musical (duas semínimas e uma tercina de colcheias) que, com os outros dois, dará lugar a um esplêndido desenvolvimento. O tempo lento alterna um *andante* calmo em 2/4 com um *vivace* em 3/4, segundo o esquema já familiar. O motivo final começa com um cálido tema na corda sol do violino, citação do *lied Immer leiser*, op. 105, n.º 2. Toda esta sonata revela a doce veia lírica de Brahms, em contraste com a viril energia das outras obras nascidas junto ao lago de Thun, os op. 99 e 101.

A sonata em ré menor, op. 108, está estruturada em quatro andamentos e não em três como as suas companheiras; o terceiro é um sutil *scherzo* em fá menor, seguido de um furioso, quase beethoveniano, *presto agitato*.

As sonatas de piano e clarinete, op. 120, n.os 1 e 2, terminadas durante o verão de 1894, constituem o antepenúltimo *opus* do catálogo de Brahms. Já não possuem a frescura de inspiração nem o poder criador das restantes sonatas. Contudo, as qualidades tímbricas extraídas do contraste entre os registros graves e agudos do clarinete para as fundir com o piano num diálogo de admirável equilíbrio, a serena beleza obtida com meios muito limitados e sua perfeição formal fazem destas obras um digno fecho de todo o ciclo de câmara do autor. □

Catálogo da obra de câmara

Trios
3 trios de piano: n.º 1, em si maior, op. 8 (1853-1854, rev. em 1889); n.º 2, dó maior, op. 87 (1880-1882); n.º 3, em dó menor, op. 101 (1886) • Trio em mi bemol maior, de violino, trompa ou violeta e piano, op. 40 (1865) • Trio em lá menor, de clarinete ou violeta, violoncelo e piano, op. 114 (1891).

Quartetos
3 quartetos com piano: n.º 1, em dó menor, op. 25 (1861); n.º 2, em lá maior, op. 26 (1861-1862); n.º 3, em dó menor, op. 60 (1855-1875) • 2 quartetos de cordas em dó menor e lá menor, op. 51 (c. 1865-1873) • Quarteto de cordas n.º 3, em si bemol maior, op. 67 (1876).

Quintetos
Quinteto com piano, em fá menor, op. 34 (1861-1864) • N.º 1, em fá maior, para 2 violinos, 2 violetas e 1 violoncelo, op. 88 (1882) • N.º 2, em sol maior, para 2 violinos, 2 violetas e 1 violoncelo, op. 111 (1890) • Quinteto em si menor, clarinete e quarteto de cordas, op. 115 (1891).

Sextetos
N.º 1, em si bemol maior, com 2 violinos, 2 violetas e 2 violoncelos, op. 18 (1858-1860) • N.º 2, em sol maior, com 2 violinos, 2 violetas e 2 violoncelos, op. 36 (1864-1865).

Para dois instrumentos
2 sonatas de violoncelo e piano: n.º 1, em mi menor, op. 38 (1862-1865); n.º 2, em fá maior, op. 99 (1886) • 3 sonatas de violino e piano: n.º 1, em sol maior, op. 17 (1878-1879); n.º 2, em lá maior, op. 100 (1886); n.º 3, em ré menor, op. 108 (1886-1888) • 2 sonatas de clarinete ou violeta e piano, em fá menor e em mi bemol maior, op. 120 (1894).

Um Réquiem Alemão, op. 45, é a obra mais importante da produção coral de Brahms; a sua composição representou para ele um grande esforço. Iniciado no ano da morte de Schumann (1856), em 1861 Brahms tinha já completado quatro andamentos. Outra morte — a de sua mãe, em 1865 — deu impulso à continuação desta obra, que, na sua primitiva estrutura de seis partes, foi terminada em Baden-Baden, em agosto de 1866. A primeira audição verificou-se na Sexta-Feira Santa de 1866, na Catedral de Bremen, sob a direção do autor. O barítono Julius Stockhausen, um grande amigo seu, cantou a parte solista.

A conselho de Marxsen, Brahms intercalou um novo andamento (o quinto, na versão definitiva), com solo de soprano em memória de sua mãe. A primeira execução integral da obra foi dirigida por Reinecke, em fevereiro de 1869, em Leipzig. O título completo, *Um Réquiem Alemão sobre Textos da Sagrada Escritura*, indica que não estamos perante uma missa latina de defuntos, mas perante uma serena meditação sobre a morte, onde não têm cabimento o *Dies irae* ou as dantescas evocações do Juízo Final, antes consolo e esperança, como também em Mozart. O estudo da obra lembra a cantata *Actus tragicus*, BWV 106, de Bach, que também organizou pessoalmente o seu texto baseando-se em extratos da Bíblia. No entanto, um fato importante separa os dois músicos: Brahms omitiu o nome do Redentor, talvez numa tentativa de estender o seu *Réquiem* a todo o tipo de crenças. Parece, até, que sentiu o desejo de trocar no título o adjetivo «alemão» por «humano».

Esta é a obra mais extensa do autor, a qual aponta para uma origem juvenil, embora a escrita, burilada durante mais de uma década, seja de plena maturidade. A sua estrutura em sete andamentos origina uma atraente simetria em torno da doçura do quarto. Os restantes andamentos falam uma linguagem comum de lamento e consolo, embora sejam muito diferentes quanto a forma e atmosfera, circunstância que ressalta se notarmos, por exemplo, o contraste que há entre o simples *lied* que é o quinto e a complexa estrutura do terceiro, rematado por uma dupla fuga. O sexto tempo continua e transcende o ambiente trágico do segundo. O primeiro e o último andamentos terminam com os mesmos compassos (harpa, madeira, cordas) e palavras análogas: «felizes os que sofrem, porque eles serão consolados»; «felizes os mortos no Senhor».

Além da perfeita adequação da música ao texto, deve salientar-se o fino sentido do colorido orquestral que Brahms demonstrou, por exemplo, no andamento inicial. Nele, não encontramos violinos, clarinetes e trombetas e o contraste de luzes e sombras é conseguido mediante a disposição de violetas e violoncelos divididos em duas e três partes e a delicada escrita para coro (que faz lembrar o *Canto do Espírito sobre as Águas*, de Schubert).

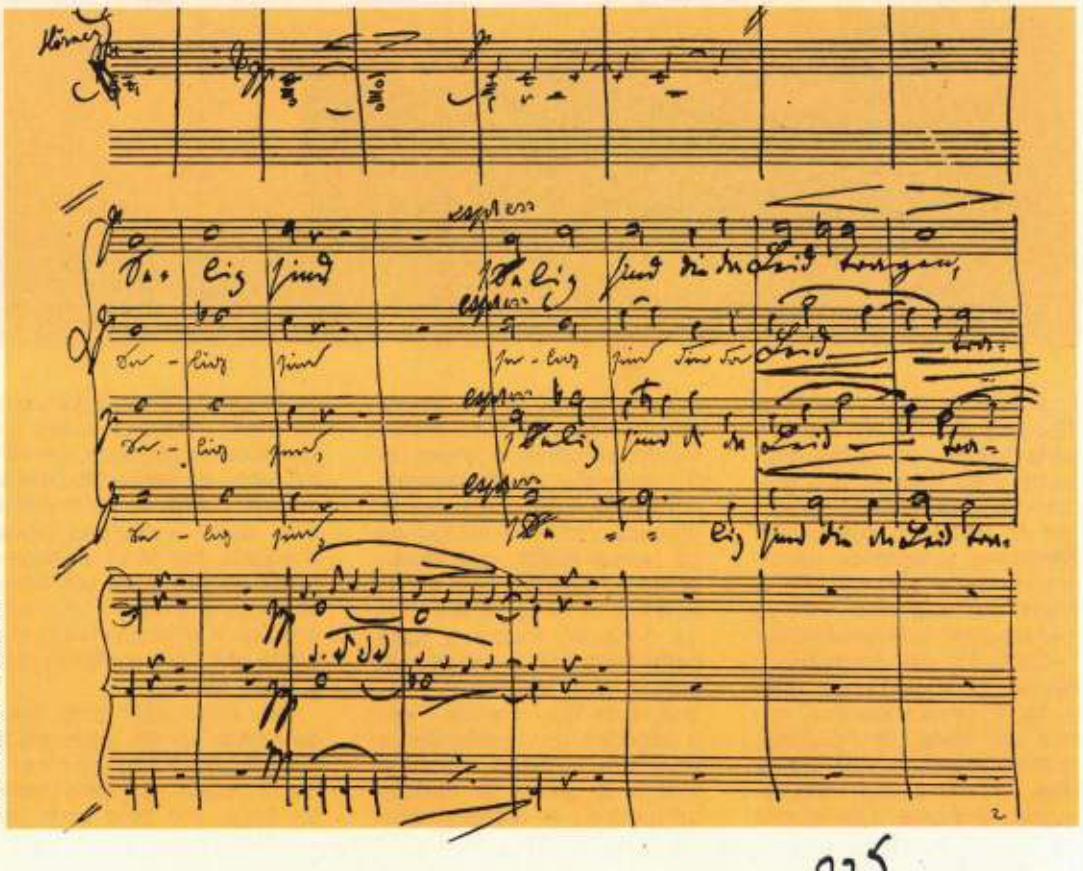
No segundo tempo, procedente da projetada sinfonia em ré menor, que se converteu no concerto n.º 1, de piano, são admiráveis a fusão dos ritmos de dança (de célula semínima-mínima) e de marcha, e o terrível crescendo construído sobre eles até esta sarabanda-dança da morte vir proclamar em *fortíssimo* que «toda a carne é como a erva». Na seção central, a flauta e a harpa evocam, em deliciosa onomatopéia, o som da chuva que o lavrador espera.

No terceiro e no sexto andamentos ouvimos a voz do barítono (no primeiro deles, o salmo xxxix) e as fugas finais (uma em cada um), tão complexas de escrita quanto belas. Depois deste alarde de ciência contrapontística, Brahms recorre, no quarto tempo, à linguagem musical popular e canta, em ritmo de *ländler*, as excelências da casa do Senhor. O colorido orquestral recorda Mendelssohn e Mozart.

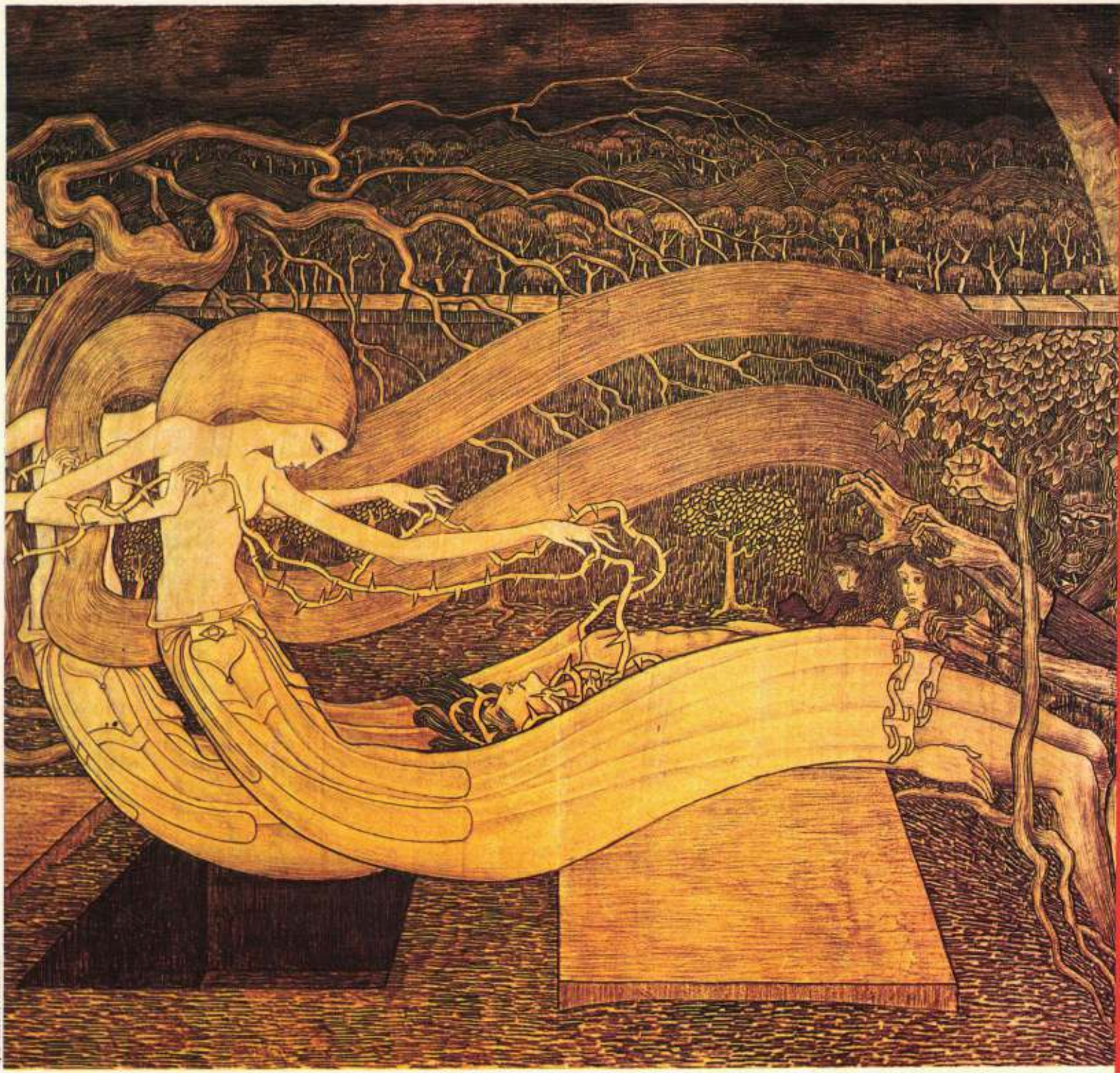
Segue-se um *lied* encantador com solo de soprano, cuja linha instrumental em diálogo com as madeiras (especialmente o oboé) antecipa o ambiente do *adagio* do concerto de violino. Só um profundo afeto filial pôde inspirar uma página tão formosa e tranqüilizante («consolar-vos-ei como faz uma mãe», diz o texto).

O início do sexto andamento reflete a inquietação humana («não temos aqui morada permanente») por meio de oscilações de modo maior-menor e *pizzicati* nos baixos. Mais adiante, o coro interroga de uma maneira que produz calafrios: «Morte, onde está o teu aguilhão? Onde, sepulcro, a tua vitória?» Tornaremos a encontrar a atmosfera deste número no *Canto do Destino*, op. 54. O regresso a lá maior, no *finale*, encerra o ciclo tonal ascendente da obra com a mesma música do começo e as consoladoras notas da harpa.

Outras obras corais com orquestra

Citemos em primeiro lugar o *Begräbnisgesang* («Canção Fúnebre»), op. 13, para madeiras e metais — sem flautas nem trombetas —, timbale e coro. Escrita em forma ternária, ABA, em dó menor e compasso 4/4, é uma música de austera simplicidade e caráter arcaico que merece ser reconhecida como antecedente de *Um Réquiem Alemão*.

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlin

Obra essencialmente protestante, Um Réquiem Alemão, *op. 45, de Brahms (à direita, fragmento manuscrito da partitura), é mais uma cantata fúnebre, uma serena meditação sobre a tristeza da vida e a recompensa prometida aos que têm fé, do que uma obra destinada à igreja para o ofício de defuntos.*



Schicksalslied, *Nänie* e *Gesang der Parzen* formam uma trilogia de obras bastante mais breves, que glosam ou desenvolvem aspectos do *Réquiem*, com o qual partilham a temática (destino, morte) e a atmosfera. A mais perfeita das três é, certamente, a *Schicksalslied* («Canção do Destino»), op. 54, composta entre 1868 e 1871, em Lichtenthal, sobre um texto de Hölderlin, que contrapõe a vida eterna dos deuses à dos homens, sujeita à morte. Um motivo agourento nas vozes graves da orquestra, de ritmo semelhante ao célebre motivo da 5.ª sinfonia de Beethoven, contrasta com uma aérea melodia, em 4/4 e em tom de mi bemol maior, que representa os espíritos bem-aventurados. A parte central muda para dó menor e para compasso 3/4, a fim de, em tempo vivo, desenhar a inquietação dos mortais. Com o objetivo de arredondar a estrutura ternária, Brahms juntou, à guisa de epílogo orquestral, a recapitulação do início da obra, agora em dó maior. Poucas vezes se justificou, numa peça, um «final feliz» de forma tão bela e perfeita. Alguns afirmaram que esta lindíssima obra chegaria, por si só, para garantir ao seu autor um lugar entre os grandes. A sua estréia em Karlsruhe (1871), dirigida por Levi, constituiu um grande êxito.

Dez anos mais tarde, surge *Nänie*, op. 82, dedicada à mãe do pintor Anselm Feuerbach, depois da morte deste na Itália. No belo texto de

Se, nos primeiros andamentos do Réquiem, *de Brahms, se evocam aspectos da vida terrena, a partir do sexto reflete-se já a inquietação humana com a morte, com as suas numerosas interrogações. Em cima: quadro do holandês Jan Toorop (1858-1928) intitulado* Tumba, Onde Está a Tua Vitória?

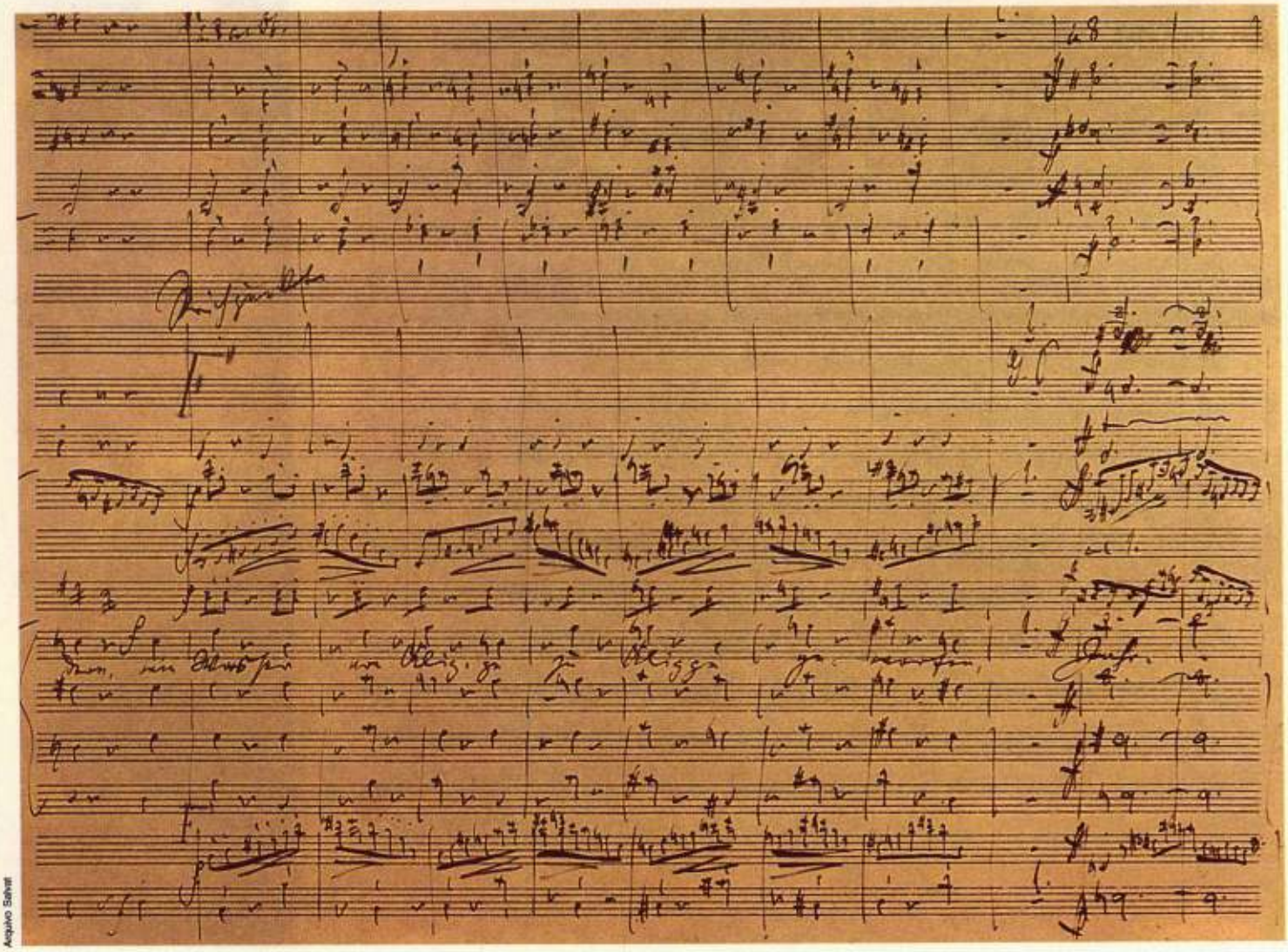
No Canto do Destino, *op. 54 (à direita, página da partitura), obra sobre um texto de Hölderlin, terminada no verão de 1871 em Lichtenthal, Brahms desenvolveu, tal como no* Réquiem, *o tema da morte e do destino do homem.*

Schiller que lhe serve de base, Tétis e as Nereides choram a perda de Aquiles: «Também o belo tem de morrer.» Escrita para coro e para a formação orquestral habitual, sem trombetas e com harpa *ad libitum,* viu a luz em 1881.

Pelo seu lado, *Gesand der Parzen* («Canto das Parcas»), op. 89, baseia-se no IV ato de *Ifigênia em Tauride,* de Goethe. Uma vez mais se estabelece o contraste entre a miséria humana e a beatitude celeste. Esta obra foi estreada em Basiléia, em dezembro de 1882.

Observe-se que, durante a década de 1860, Brahms compôs nada menos de cinco obras sinfônico-corais de grande importância (os

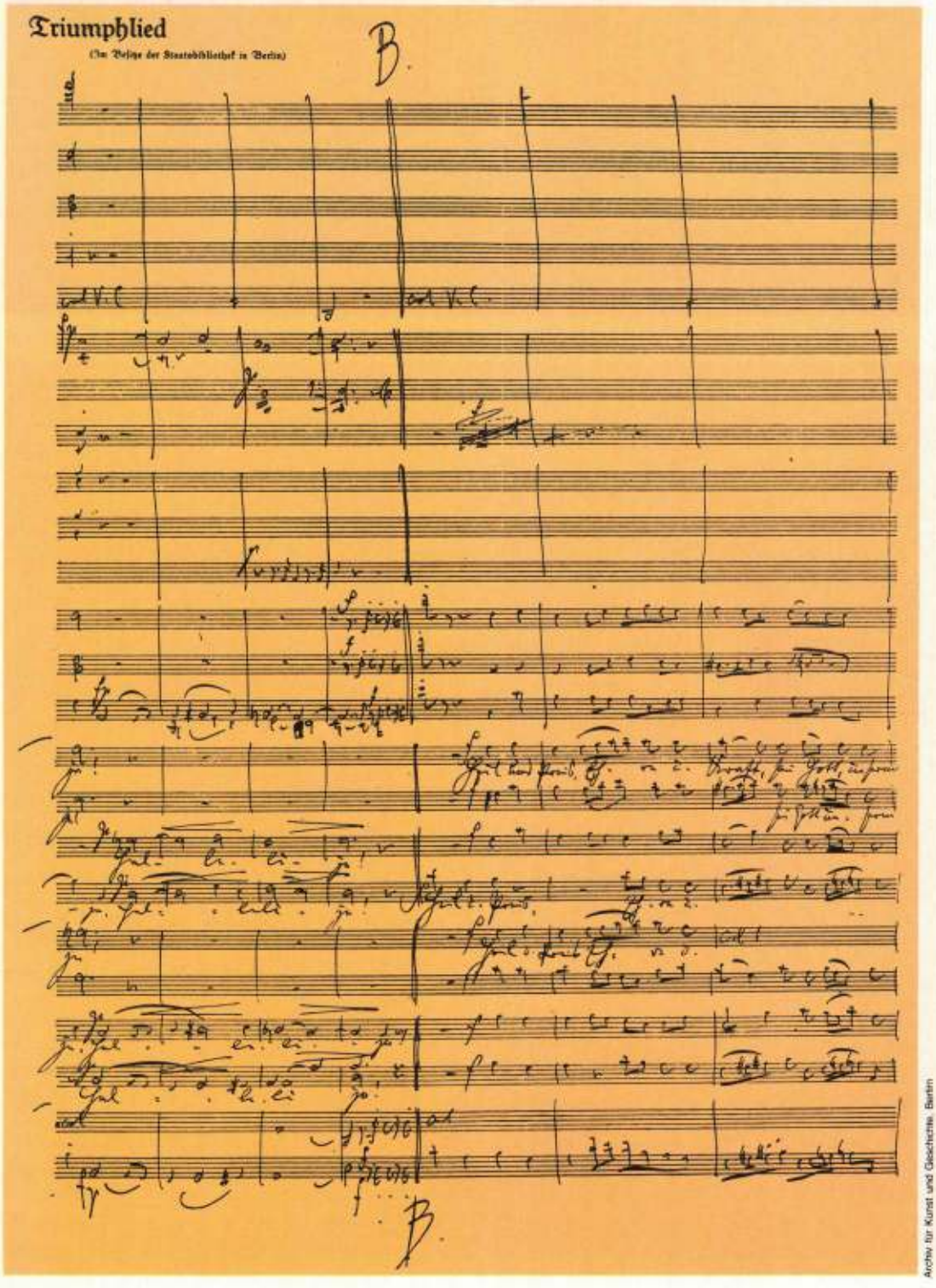
O fascínio que exerceu sobre Brahms a leitura de um texto que Goethe escrevera sobre um episódio da Jerusalém Libertada, *de Torquato Tasso, induziu-o a tratar o tema na sua cantata* Rinaldo. *À direita:* Rinaldo e Armida, *por Boucher.*

Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

op. 45, 50, 53, 54 e 55) antes de publicar a sua primeira grande obra orquestral, as *Variações Haydn,* que, por sua vez, precederam em três anos a 1.ª sinfonia. A atitude cautelosa do músico ao abordar o gênero sinfônico é a mesma que adotou no de câmara, onde também não atacou a sua forma mais representativa — o quarteto de cordas — sem ter trabalhado antes outras combinações mais complexas.

A obra de Brahms mais próxima de um gênero que nunca abordou, a ópera, é a bela cantata *Rinaldo,* op. 50, baseada num conhecido episódio da *Jerusalém Libertada,* de Torquato Tasso, que já tentara outros músicos: Lully, Händel, Gluck, Haydn, Rossini, etc. Brahms ficou fascinado com as possibilidades de um texto que Goethe havia escrito em 1811, especialmente pelos temas do espelho com que Armida enfeitiça Rinaldo e da viagem por mar deste e dos seus companheiros de cruzada. A partitura, dividida em cinco partes, utiliza orquestra completa (com flautim e três trombones), tenor solista e coro masculino a oito vozes. Esta cantata estreou-se em Viena, em 28 de Fevereiro de 1869, dirigida pelo autor.

A Rapsódia de Contralto Solo, Coro Masculino e Orquestra, op. 53, está ligada à frustração do autor perante o casamento da bela Julie Schumann — por quem estava apaixonado — com um conde italiano, em 1869. Poucos dias depois da cerimônia nupcial, Brahms enviou a Clara a partitura completa, dizendo que se tratava de uma «canção de núpcias». Clara, que conhecia o reverso da medalha, comentou: «Esta obra não é mais do que a expressão da sua profunda dor.» Nela, o músico utilizou três estrofes do poema de Goethe *Viagem de Inverno ao Harz,* que ilustrou numa composição tripartida. Na primeira parte (*adagio* em dó menor), e depois de uma dolente introdução orquestral, a voz de contralto revela a presença do solitário



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Museu de História, Frankfurt/ Arquivo Salvat

perdido no bosque; segue-se uma segunda seção (*poco andante*, também em dó menor), em que Brahms se identifica com a situação daquele para quem até o consolo do amor se transformou em veneno; no final (*adagio*, em dó maior), contralto e coro suplicam ao «Pai de amor», numa maravilhosa prece, que conforte o misantropo: a orquestra se aclara, o modo muda para maior e a terna frase do oboé parece um raio de Sol depois do sombrio ambiente inicial. Obra justamente célebre, foi estreada em 1870, por Paulina Viardot, sob a batuta do autor, na Singverein vienense.

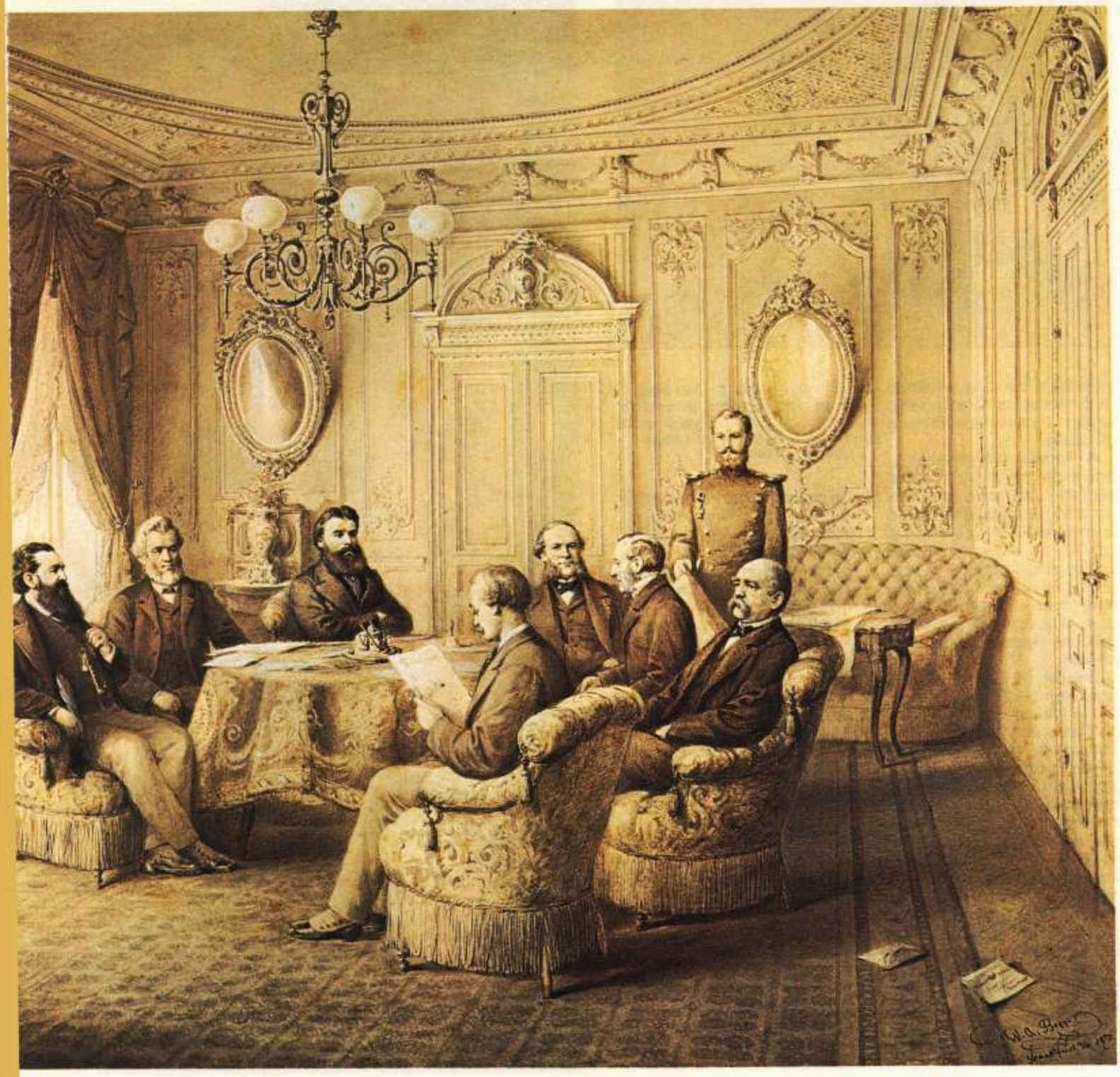
Brahms acabou o *Triumphlied* («Canto Triunfal»), op. 55, durante o inverno de 1870-1871, tomado de fervor patriótico após a vitória prussiana na guerra com a França. Desta vez, selecionou os seus textos principalmente do capítulo XIX do Apocalipse, escrevendo uma obra tripartida para grande orquestra, barítono, duplo coro e órgão *ad libitum*, no estilo do *Te Deum Dettingen*, de Händel, que tanto admirava. Bremen, Karlsruhe e Viena acolheram com entusiasmo a obra.

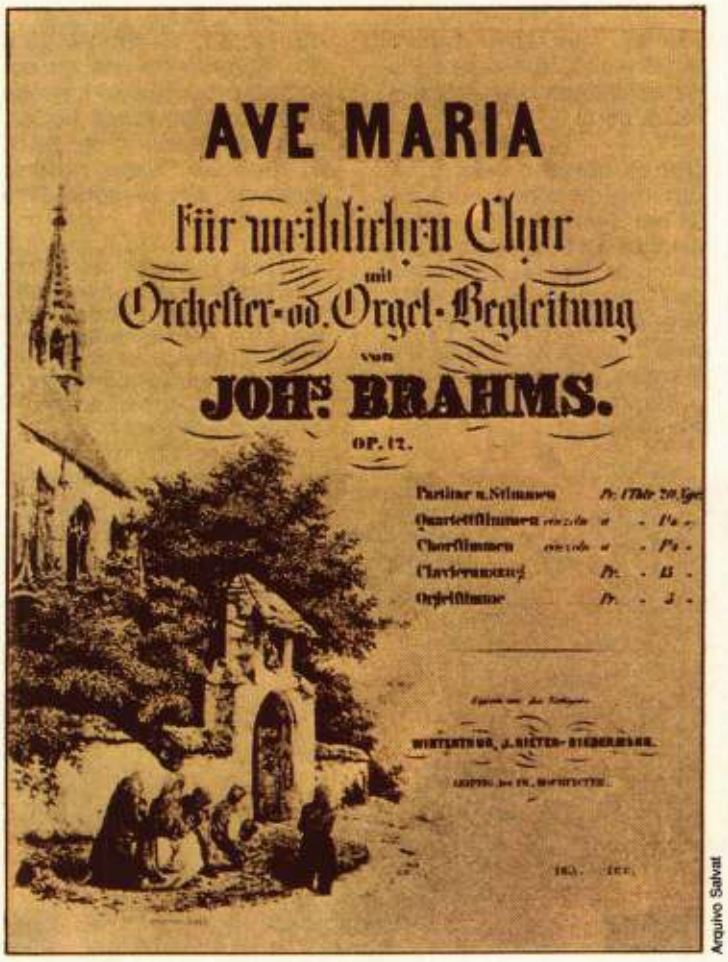
Outras obras corais

Brahms, durante a sua estada em Detmold (1857-1859), dirigiu com freqüência o coro da corte, ocupação que lhe deu desenvoltura com a batuta e, acima de tudo, um profundo conhecimento dos grandes autores corais, bem como um grande domínio da linguagem.

Datam deste período os op. 12, 13, 17, 22, 27, 29 e 30. Surpreende-nos encontrar na produção do luterano Brahms a *Ave Maria*, op. 12, e os *Marienlieder*, op. 22. A explicação pode radicar tanto na sua personalidade

Embaixo: Bismarck presidindo às negociações de paz, após a vitória prussiana sobre a França, em 1871. Nesse mesmo ano, Brahms, tomado de fervor patriótico, terminou o Canto Triunfal *(na página anterior, página da partitura).*





Arquivo Salvat

Em cima: capa da Ave Maria *para coro feminino, orquestra e órgão, de Brahms, que foi a sua primeira tentativa no campo sinfônico-coral.*

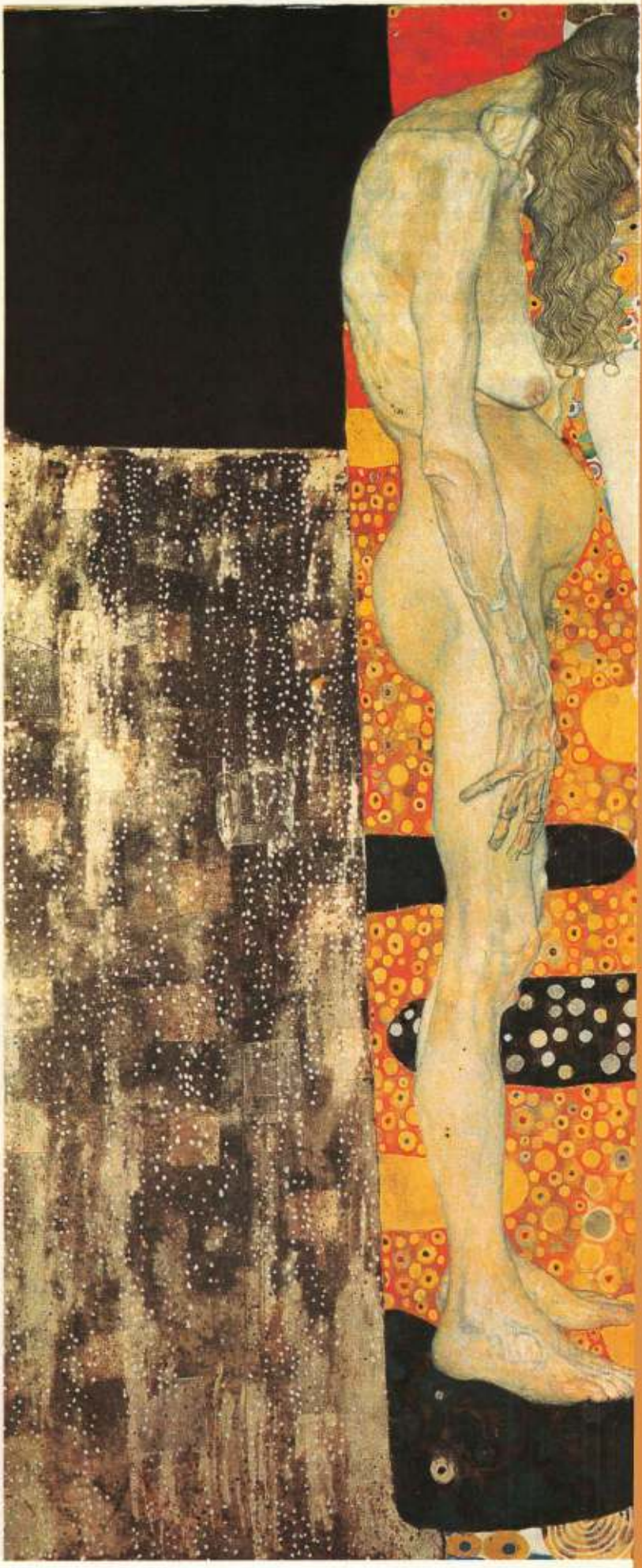
paradoxal como na influência de Schubert, embora o estilo lembre Palestrina e Orlando di Lasso.

A estada em Hamburgo, antes de partir para Viena, implicou uma nova experiência para Brahms: ali dirigiu o coro amador da cidade. Os op. 27, 41, 42 e 44 iniciam um segundo período da sua produção vocal, que culminará com as grandes obras com orquestra já comentadas, do *Réquiem* ao *Triumphlied.*

Depois de muitas hesitações, em 1863, Brahms aceitou a direção da Academia de Canto de Viena. Em 15 de novembro, realizou-se o seu primeiro concerto com o grupo, acolhido com grande entusiasmo. O programa era revelador: 4 canções populares, de Heinrich Isaac; cantata BWV 21, de Bach; *Opferlied,* de Beethoven; e *Réquiem por Mignon,* de Schumann. Os programas seguintes incluíram Schütz e Gabrielli. Mas, em julho de 1864, Brahms sentiu ameaçadas a sua independência e a sua liberdade criadora e demitiu-se.

Foi outra vez Viena que lhe proporcionou a criação de novas obras corais: entre 1872 e 1875, Brahms foi diretor artístico da Sociedade de Amigos da Música. O terceiro período da sua produção coral inicia-se com os 7 *lieder a capella,* op. 62 (1874), e compreende — além das já mencionadas *Nänie* e *Gesang der Parzen* — os op. 74, 93, 104, 109, 110 e 113, quase todos para coro misto. Aqui, como nas obras anteriores, a escrita de Brahms move-se entre o estilo polifônico arcaico e o homófono da canção popular. E, como diz Sir Hubert Parry, «a fusão de velhos e novos métodos realiza-se sem o menor assomo de pedanteria, porque (Brahms) retira daqueles os princípios e não os pormenores. O estilo e o espírito são autenticamente modernos, ainda que o conjunto seja regido pela potência criadora, desenvolvida pelos primeiros mestres da grande época coral».

A admirável exemplo do gênio de Brahms é o op. 104,



Galeria Nacional de Arte Moderno, Roma/Titus

composto por cinco números para coro misto sem acompanhamento. A dois noturnos seguem-se três peças de títulos expressivos: *Última Felicidade, Juventude Perdida* e *No Outono*. A penúltima é um belo cânone escrito sobre um texto popular da Boêmia; na última, fascina-nos a cor escura com que Brahms traduz a expressão dolorida. Para Geiringer, tanto estas peças como o op. 110 «deixam transparecer um espírito de resignação e adeus» que contrasta com a alegria do patriótico op. 109, composto quando a sua Hamburgo natal o nomeou cidadão honorário. A sua última obra coral publicada, o op. 113, é uma coleção de 13 cânones que o autor descrevia assim: «Poemas de amor semelhantes àqueles que uma bela jovem gostaria de aprender e de cantar.»

Canções

Esta parcela da produção de Brahms é constituída por cerca de trezentos títulos, produzidos ao longo de toda sua vida. Em primeiro lugar, convém salientar que a data de conclusão que figura no catálogo pode estar separada da de redação por um período de tempo considerável. Isso explica a aparente falta de evolução que, por vezes, se censurou no estilo vocal do compositor: se algumas canções «soam» como mais antigas do que aquilo que o seu número de *opus* nos faz supor, é porque o são realmente. Também neste campo, Brahms revela a sua obstinada busca de perfeição, já comentada no capítulo dedicado ao processo criador. Assim, não nos deve surpreender que a sua primeira canção publicada, *Liebestreu* («Amor Fiel»), op. 3, n.º 1, seja já uma obra-prima, embora o seu conteúdo venha a ser desenvolvido com mais eloqüência na esplêndida *Von ewiger Liebe* («Do Amor Eterno»), op. 43, n.º 1. Por outro lado, é opinião unânime que a sua mais importante produção vocal se encontra precisamente no penúltimo *opus*, o 121, intitulado *Quatro Cantos Sérios*.

O estudo do catálogo revela que Brahms arranjou nada menos de cem canções populares, publicadas sempre sem número de *opus*, como algo que não era dele, embora se suspeite que, em alguns casos, a melodia seja original do músico. Deixando de lado o mérito inegável destas adaptações, que procuram uma harmonização simples respeitadora do seu caráter popular, a importância delas reside no fato de constituírem uma raiz primordial do estilo de Brahms, que liga os seus *lieder* mais aos de Schubert do que aos de Schumann, menos populares e mais intelectualizados. Com efeito, a maioria das canções de Brahms tem forma estrófica, embora o seu gênio — tal como o de Schubert — dificilmente se pudesse conformar com uma repetição literal da mesma melodia em períodos sucessivos. Assim, *Vergeblicher Ständchen*, op. 84, n.º 4, a tantas vezes bisada *Serenata Inútil*, oferece variações musicais de um humor delicioso nas sucessivas contraditas entre a jovem e o namorado até que ela fecha a janela (os três acordes finais do piano), depois de um irônico «boa noite».

Quanto ao tratamento do texto, diz Eric Sam: «Brahms move-se no terreno em que o *lied* toca a música abstrata, enquanto Wolf se encontra na fronteira oposta, aspirando à condição de poesia ou recitado [...] Nada tem de surpreendente o pouco apreço que os dois autores tinham um pelo outro.» É certo que Brahms não hesitou em submeter o verso à linha melódica, concedendo mais de uma nota a uma única sílaba, se assim o aconselhassem razões de ordem musical. Por outro lado, a sua seleção de textos não se baseou no valor intrínseco dos mesmos mas sim na sua capacidade inspiradora. De modo algum se pode pensar que a sua formação autodidata o tenha impedido de avaliar a dimensão real do autor, e se os seus *lieder* baseados em textos de grandes poetas (Goethe, Schiller, Heine) não são numerosos isso deveu-se, provavelmente, ao seu respeito por Schubert e Schumann e ao desejo de evitar comparações. Mas já se viu quão

As três últimas peças das cinco que formam o op. 104 de Brahms irradiam, segundo Geiringer, um espírito de resignação e despedida. À esquerda: quadro de Gustav Klimt intitulado As Três Idades.

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlin

À esquerda: capa de Max Klinger para os 6 lieder *para uma voz com acompanhamento de piano, op. 97, de Brahms. Estes* lieder, *compostos provavelmente, tal como os do op. 94, 95 e 96, durante o verão de 1884, em Mürzzuschlag, são poemas de amor e sonhos de felicidade, escritos a pensar na cantora Hermine Spies, que encerram, como no caso das* Odes Sáficas, *do op. 94, páginas de grande beleza. À direita:* A Poetisa Grega Safo, *por Gustav Moreau.*

Embaixo: litografia que representa Brahms acompanhando ao piano o meio-soprano italiano Alicia Barbi, num concerto dado na Bösendörfersaal da Associação de Músicos de Viena, durante o inverno de 1890-1891.

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlin

Victoria and Albert Museum, Londres

cuidadosa foi a seleção de versos para as grandes obras corais.

Segundo revelam os rascunhos, para Brahms, os elementos fundamentais da composição eram a melodia e o baixo e, com eles, a forma e o plano tonal. Os traços estilísticos já assinalados no resto da sua obra são também aqui aplicáveis: síncopas, sobreposições de ritmos binários e ternários, fraseio por meio de períodos de duração irregular e saltando as barras divisoras do compasso, harmonias em terceiras e sextas, modulações muito livres, forte unidade temática, etc. Raramente existem nas canções de Brahms prelúdios e poslúdios instrumentais — tão típicos de Schumann — e a sua tessitura vocal é realmente apropriada para a voz grave ou central, quer masculina quer feminina.

Os temas tratados por Brahms nos seus *lieder* são muito variados. Ocupam um lugar predominante a natureza, o amor e a morte e, embora isso não exclua algumas canções de tom jovial, como a já mencionada *Serenata Inútil, Der Gang zum Liebchen* («O Caminho para a Amada»), op. 48, n.º 1, ou a serenata op. 106, n.º 1, o tom geral é, tal como no resto da obra, grave e introspectivo. São freqüentes as referên-

cias pessoais: «Oh, se eu conhecesse o caminho», «Aos quarenta anos», «Sem casa, nem pátria, nem mulher, nem filho». A esta enumeração pode acrescentar-se o tantas vezes citado op. 121, uma profunda meditação sobre a morte — sobre o nada, como precisou, acertadamente, Federico Sopeña —, que o seu autor ofereceu a si próprio, como prenda de anos e que nunca quis ouvir em público.

No entanto, nada disto contribuiu para facilitar a compreensão da sua obra — nem sequer na Alemanha —, que não possui a atraente espontaneidade da de Schubert nem o ardor da de Schumann. De qualquer modo, ninguém atualmente regateia a Brahms um lugar de honra no *lied* romântico, ao lado dos seus dois venerados mestres.

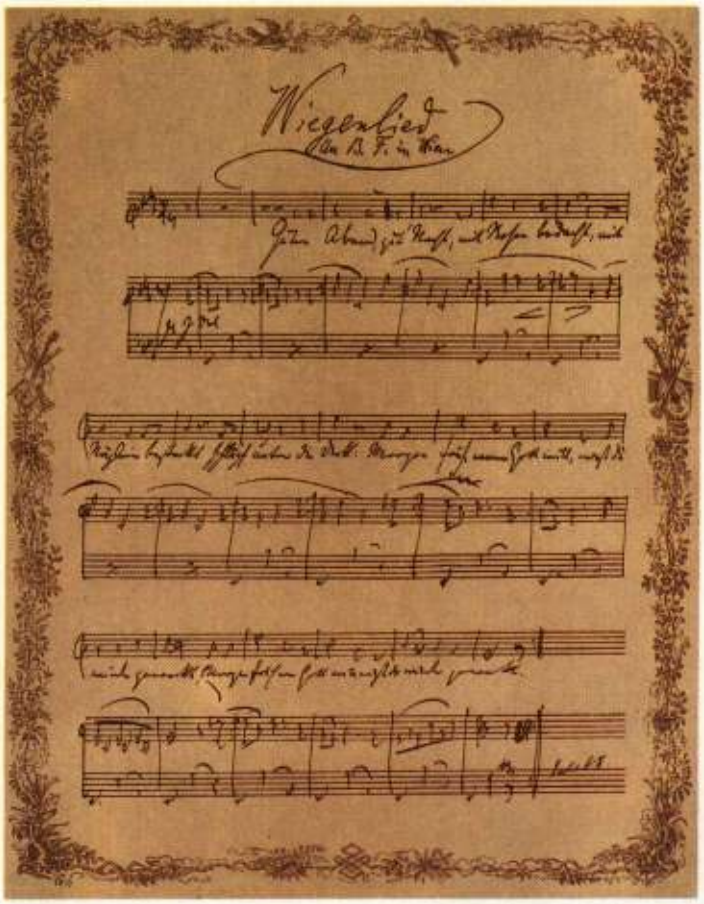
A influência da família Schumann gravita em toda a produção de Brahms no campo do *lied:* em 1859, compôs os *Volkskinderlieder* («Canções Populares Infantis») para os filhos de Robert e Clara; musicou alguns poemas do seu afilhado Felix; dedicou à bela Julie, além de algumas canções, a *Rapsódia,* op. 53, e teve em Clara a fonte de inspiração da imensa maioria das suas canções de amor.

Ao comentar a obra sinfónica já se mencionou a importância do sentimento da natureza na música de Brahms, tema que também aqui desempenha um papel decisivo. Falando de *Regenlied* («Canção da Chuva»), op. 59, n.º 3, e *Auf dem See* («Junto ao Lago»), op. 59, n.º 2, disse Karl Geiringer: «Brahms relaciona estas descrições da natureza com as emoções do coração humano. A mágica paz da luz do Sol sobre o lago reflete-se na alma do homem feliz e a tristeza indefinível causada pelo uniforme sussurro da chuva assemelha-se aos melancólicos pensamentos acerca da infância perdida. E, embora este método [...] não seja exclusivo de Brahms [...], elevou-o à máxima perfeição». Juntamos outros títulos de idêntica inspiração: *An den Mond* («À Lua»), op. 71, n.º 3, *O Kühler Wald* («Bosque Fresco»), op. 72, n.º 3, *Auf dem Meer* («Junto ao Mar»), op. 106, n.º 2, *Feldeinsamkeit,* op. 86, n.º 2. Este último é um dos

À direita: partitura manuscrita da Canção de Embalar, *de Brahms. Escrito no ano de 1868, este* lied, *que faz parte do op. 49, é uma das obras mais conhecidas do seu autor.*

seus melhores *lieder;* nele, a partir da solidão no campo *(Feldeinsamkeit),* Brahms «ergue liricamente o que há de mais revolucionário do verdadeiro romantismo, a visão religiosa da paisagem», como afirma Federico Sopeña. Encontramos nesta canção a harmonização em oitavas nuas, que têm no seu autor um significado de vazio e morte.

Merecem uma referência final o encantador ciclo de 15 *Romanças de Magelone,* op. 33, os 11 *Zigeunerlieder* («Canções Ciganas»), op. 103, de que Brahms transcreveu oito para voz só, as deliciosas *Valsas de Amor* (18 *Liebeslieder walzer*), op. 52, e os 15 *Neue Liebeslieder,* op. 65, para duo de piano e quarteto vocal *ad libitum,* que encerram com um texto de Goethe para o qual o músico escreveu nada menos do que uma chacina, peça que liga a última das valsas, op. 39, com os *Cantos Sérios.*

Nos seus lieder, *tal como nas suas obras sinfônicas, Brahms relacionou as descrições da natureza com os distintos estados anímicos próprios do coração humano. Isso ocorreu, por exemplo, no* lied *intitulado* À Beira Mar, *pertencente ao op. 106. Embaixo:* Recordações, *de D. Baixeras.*

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

Catálogo da obra vocal e coral

Quartetos
3 quartetos: *Wechsellied zum Tanz, Neckereien, Der Gang zum Liebchen,* op. 31 (Goethe, 1859-1863) ● *Canções de Amor:* 18 valsas, op. 52 (Daumer, 1868-1869) ● 3 quartetos: *An die Heimat, Der Abend, Fragen,* op. 64 (Sternau, 1862-1863; Schiller, 1874; Daumer, 1874) ● *Novas Canções de Amor:* 15 valsas, op. 65 (Daumer, 1 a 14; Goethe,15; 1874) ● 4 quartetos: *O schöne Nacht, Spätherbst, Abendlied, Warum?,* op. 92 (Daumer, 1877; H. Almers, 1884; F. Hebbel, 1884; Goethe?) ● 11 canções húngaras, op. 103 (1887) ● 6 quartetos, op. 112 (1888-1891).

Duetos
3 duetos, op. 20 ● 4 duetos, op. 28 (1860-1862) ● 4 duetos, op. 61 (1874) ● 5 duetos, op. 66 (1875) ● 4 baladas e romanças, op. 75 (1877-1878) ● Romanças e canções, op. 84.

Palácio Nacional de Montjuich, Barcelona/Arquivo Salvat

Corais com acompanhamento a três ou mais vozes
Para vozes masculinas
Rinaldo, cantata, op. 50 (Goethe, 1863-1868) ● *Rapsódia,* op. 53 (Goethe, 1869).

Para vozes femininas
Ave Maria, op. 12 (1858) ● 4 canções, op. 17 (Ruperti, Shakespeare, Eichendorf, Ossian, 1859-1860) ● *Salmo XIII,* op. 27 (1859).

Para vozes mistas
Canto Fúnebre, op. 13 (M. Wiesse, 1858) ● *Cântico Espiritual,* op. 30 (P. Flemming, 1856) ● *Um Réquiem Alemão,* op. 45 (da Bíblia de Lutero, 1857-1868) ● *Canto do Destino,* op. 54 (Hölderlin, 1868-1871) ● *Canto Triunfal,* op. 55 (1870-1871) ● *Nänie,* op. 82 (Schiller, 1880-1881) ● *Canto das Parcas,* op. 89 (Goethe, 1882) ● *Canção de Mesa,* op. 93-*b* (Eichendorff, 1884).

Corais sem acompanhamento, a quatro ou mais vozes
Canção a Maria, op. 22 (1859) ● 2 motetos, op. 29 (1860?) ● 3 corais sacros, op. 37 (1859-1863?) ● 5 canções, op. 41 (1861-1862) ● 3 canções, op. 42 (C. Brentano, W. Müller, Ossian, 1860-1861) ● 12 canções e romanças, op. 44 (1859-1866) ● 7 *lieder a cappella,* op. 62 (1874) ● 2 motetos, op. 74 (1863-1877) ● 6 canções e romanças, op. 93-*a* (1883-1884) ● 5 canções, op. 104 (1886-1888) ● 3 motetos, op. 110 (1889).

Canções
Numerosas canções, geralmente para uma voz e piano, sobre textos de Reinick, Hoffmann von Fallersleben, J. von Eichendorff, J. B. Rousseau, L. Uhland, A. von Platen, Daumer, L. Hölty, Goethe, M. von Schenkendorf, Heine, Candidus, Groth, Mörike, etc. De entre elas são de assinalar: *Liebestreu* (Reinick), op. 3, n.º 1; *Spanisches lied* (anônimo), op. 6, n.º 1; *Der Frühling* (Rousseau), op. 6, n.º 2; *Die Trauernde* (anônimo), op. 7, n.º 5; 15 romanças de *Tiecks Magelone,* op. 33; *Von ewiger Liebe* (H. von Fallersleben), op. 43, n.º 1; *Die Mainacht* (Hölty), op. 43, n.º 2; *Der Gang zum Liebschen* (anônimo), op. 48, n.º 1; *Auf dem See* (Simrock), op. 59, n.º 1; *Regenlied* (Groth), op. 59, n.º 2; *Agnes* (Mörike), op. 59, n.º 5; *Dein blaues Auge* (Groth), op. 59, n.º 8; *Heimweh* (Groth), op. 63, n.º 8; *An dem Mond* (Simrock), op. 71, n.º 2; *Vergeblisches Ständchen* (tradicional), op. 84, n.º 4; *Feldeinsamkeit* (Allmers), op. 86, n.º 2; Der Jäger (Halm), op. 95, n.º 4; *Immer leiser wird mein Schlummer* (Lingg), op. 105, n.º 2; *Auf dem See* (Reinhold), op. 106, n.º 2; *Das Mädchen spricht* (Grouppe), op. 107, n.º 3; 4 canções sérias (1 e 2, *Eclesiastes* 3, *Eclesiástico, Jesus de Sirach;* 4, *Coríntios*), op. 121.

Capítulo 23

Os compositores pós-românticos menores

Ao contrário de outras artes, a música pós-romântica manteve muitas das características do período anterior. Na verdade, o pós-romantismo foi uma corrente musical em que os compositores se esforçaram por prolongar as formas e a estética românticas, adaptando-as, por vezes, aos gostos de uma burguesia cada vez mais rica e estabilizada. Algumas das produções desta tendência são consideradas como uma simples evolução da arte musical romântica; outras, em contrapartida, apresentam uma intensificação das características românticas menos interessantes: pirotecnias sonoras para o virtuose, instrumentista ou maestro de serviço, uso de formas excessivamente dilatadas, etc.

Em geral, os compositores pós-românticos recorreram a uma harmonia muito complexa e utilizaram formações instrumentais gigantescas. Embora os dois meios pudessem ser úteis para traduzir as intenções do compositor, em muitos aspectos chegou-se, devido à sua excessiva complicação, a um beco sem saída. Censurou-se ao pós-romantismo o não ter sido capaz de criar um estilo suficientemente claro para servir de modelo às gerações seguintes. No entanto, as manifestações musicais deste período, ao mesmo tempo que representam o ocaso de uma arte que poderia ser classificada de hiper-romântica, constituem também uma atraente antecipação da música do século XX.

A principal, e por vezes única, atividade dos músicos pós-românticos foi a composição. Devido a isso, a separação, que já existia na época romântica, entre o músico e a sociedade agudizou-se nesta fase. Mas, paradoxalmente, este afastamento ajudou o músico a conquistar para a sua obra um público cada vez maior. Em épocas anteriores, o músico criava um produto que era consumido rapidamente por um público que dificilmente poderia ser alargado, pelo que era praticamente impossível oferecer várias execuções de uma mesma obra. Esta falta de repetição das audições impedia a assimilação de novas propostas musicais. Por isso, o compositor não se podia dar ao luxo de apresentar um produto muito diferente daquele a que o ouvinte estava habituado, uma vez que, se o fizesse, sua obra seria

Um amplo público teve acesso à música dos pós-românticos, no âmbito de uma burguesia enriquecida e sofisticada. O quadro de Ramón Casas (embaixo), existente no Grande Teatro do Liceo, de Barcelona, ilustra esta situação.

Arquivo Salvat

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

À esquerda: retrato de Edouard Lalo. Muitas das suas canções foram escritas para a voz de contralto de sua mulher, Julie de Maligny.

em *Six mélodies* (1856), com texto de Victor Hugo, e em *Ballade à la Lune* (1880), com texto de Alfred de Musset.

Ao contrário de Lalo, que não aceitava a influência germânica, Emmanuel Chabrier (1841-1894) foi um fervoroso admirador de Wagner. A sua forma de compor está isenta de qualquer tipo de perfeccionismo. Pela sua naturalidade e sentido de humor contribuiu para libertar de certa rigidez a música que imperava nos teatros e salões da III República Francesa. Chabrier é autor de uma rapsódia para orquestra, *España* (1883), que alcançou grande popularidade e oferece uma visão exótica da realidade espanhola, que a maioria dos artistas da sua época partilhava. Apesar dos traços ainda românticos, Chabrier apresentou em algumas das suas obras, como, por exemplo, *Dix pièces pittoresques* (1881), cheias de dissonâncias, um certo distanciamento em relação ao brilho e lirismo da música instrumental romântica. Outras obras originais são *Trois valses romantiques* (1883) e *Bourrée fantasque* (1891), destinadas ao piano.

Entre os discípulos de César Franck, compositor

Embaixo: Chabrier, um grande criador pianístico cuja influência foi reconhecida por compositores posteriores da craveira de Ravel.

Arquivo Salvat

rejeitada. Mas, a partir do romantismo, o compositor passou a ser muito mais livre não só porque o fato de se afastar da tradição deixou de ser considerado perigoso, como ser original e, por conseguinte, não ser compreendido, se transformou num objetivo a que nenhum criador renunciaria.

O renascimento musical francês

Na França, depois da morte de Berlioz, uma série de compositores esforçou-se por criar uma música cujas raízes se encontrassem na arte musical francesa, embora sem se distanciar demasiado dos neo-românticos alemães. Foram eles que procuraram devolver à sociedade francesa — tão influenciada pelo germânico no campo instrumental e pelo italiano no vocal — os traços mais característicos da sua música: clareza e modalidade, isto é, uma música baseada mais nos modos do que na tonalidade.

Foi o caso de Charles Gounod (1818-1893), autor de música religiosa de grande qualidade, como o oratório *La Rédemption* (1882), e de algumas missas, obras totalmente obscurecidas pelo êxito conseguido pelo compositor no domínio da ópera. Nas suas canções — cerca de duzentas —, sobressai o grande equilíbrio entre voz e piano, perceptível em composições como *Venise* (1855) ou *L'absent* (1876), precursoras das canções impressionistas.

Outro compositor que alcançou uma certa popularidade foi Edouard Lalo (1823-1892), autor cuja música ainda hoje é interpretada. As suas canções possuem uma profundidade e um encanto que só podem ser comparados aos das de Fauré. A sua riqueza rítmica e a finura do acompanhamento instrumental sobressaem

Arquivo Salvat

À esquerda: capa de Der Corregidor, *ópera de Hugo Wolf, que inclui alguns dos seus* lieder *de notável popularidade.*

À direita: duas imagens humorísticas de Max Reger no ato de reger uma orquestra, tarefa a que dedicou muitos anos da sua vida.

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

que, pela adaptação das teorias de Wagner à música instrumental, equivale, no mundo franco-belga, a Anton Bruckner e Hugo Wolf nos países germânicos, há compositores interessantes cujas obras coincidem nos aspectos estético e teórico com as do professor. O principal foi Vincent d'Indy (1851-1931), aristocrata que soube corresponder às exigências do público parisiense, especialmente nas obras sinfônicas inspiradas no encanto da região de onde era oriundo, as Cevenas. Estas obras podem resumir-se na que tem o título de *Symphonie sur un chant montagnard français* (1886), em que o seu excessivo formalismo só se salva graças a uma linguagem de eflúvios espontâneos.

Anteriores a d'Indy, e também discípulos de Franck, foram Henri Duparc (1848-1933), autor de canções na linha das de Berlioz e Gounod, e Ernest Chausson (1855-1899), compositor relativamente tradicionalista, que deixou uma sinfonia em si bemol (1890), um concerto de piano, violino e quarteto de cordas (1890-1891) e o *Poème de l'amour et de la mer* (1896).

O pós-romantismo nos países germânicos

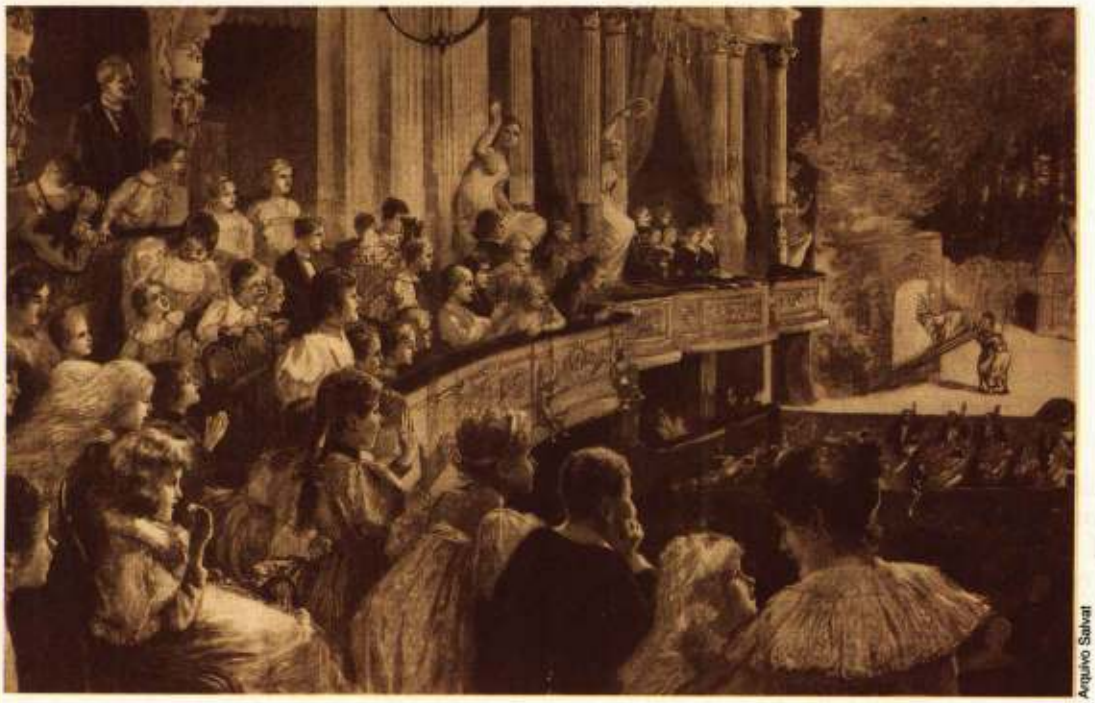
O pós-romantismo musical desenvolveu-se basicamente na Alemanha, onde, depois da época de Bismarck, se converteu num neo-romantismo pleno de contrastes e dotado de grandes meios instrumentais. Como, em geral, acontece em períodos de grande prosperidade, a música transformou-se num objeto de consumo. A burguesia apoiou o aparecimento e a manutenção de grandes e dispendiosas orquestras, que, por sua vez, proporcionaram aos maestros uma popularidade que chegou até a superar, em alguns casos, a obtida antes por cantores e instrumentistas.

Ao lado dos grandes nomes de Brahms, Bruckner e Mahler, destacam-se no pós-romantismo germânico os de Hugo Wolf (1860-1903) e Max Reger (1873-1916). Wolf foi um compositor cuja arte as classes médias e até as populares aceitaram, apesar de constituída por obras cultas em que não recorreu a melodias tradicionais. Os seus ciclos de *lieder* baseiam-se em textos de Eichendorff, Goethe, Mörike, Heyse e Geibel. Não obstante as suas raízes românticas, em algumas das suas canções de caráter sarcástico Wolf afastou-se já desta concepção para se converter num músico típico do romantismo tardio. Por outro lado, a admiração que sentia por Wagner traduziu-se na aplicação de determinadas teorias deste a muitos dos seus *lieder*. A isso se deve o fato de, nas suas canções, a melodia não se cingir à métrica do verso. Wolf procurou também o ideal wagneriano da obra de arte total, embora nele o texto tenha prevalecido sobre a música. No entanto, apesar desta prioridade, a música dos seus *lieder* — compôs cerca de duzentos e trinta — supera a de Wagner pelo cromatismo e o acompanhamento dos *lieder* de Schumann pela sua cuidada elaboração. Além disso, pode ser considerado como o precursor da Escola de Viena devido ao grau de dissolução tonal que apresentam algumas das suas obras.

Ao contrário de Wolf, o seu compatriota Max Reger dedicou-se unicamente à música instrumental, gênero para o qual trouxe os seus conhecimentos da polifonia barroca. Graças a isso, pôde evitar alguns dos excessos em que caíra a música alemã de então. Enquadrável na linha de Brahms, sob um aspecto muito mais artesanal, dado que que utilizou numerosos processos acadêmicos, como cânones, corais, fugas e variações, o seu cromatismo insere-se no entanto no de Wagner. O que há de melhor na sua produção encontra-se na música de câmara e na vocal. As variações e fuga sobre um tema de Mozart (1914), uma *Sinfonietta* em lá maior (1904-1905), um concerto de violino (1907-1908) e um concerto de piano (1910) são algumas das suas principais obras.

Algumas das páginas mais notáveis do romantismo tardio devem-se a Max Bruch (1838-1920), autor de um concerto de violino e orquestra em sol menor, op. 26 (1868) — que ainda figura no repertório de numerosos violinistas atuais —, o coral *Odisseus,* op. 41 (1871-1872), e o *adagio* de violoncelo *Kol nidrei,* op. 47 (1881), sobre melodias hebraicas.

Outros músicos que merecem ser citados, mas não possuem o gênio dos antes referidos, são Engelbert Humperdinck (1854-1921), autor de música sinfônica e de câmara bem como de uma ópera para crianças, *Hänsel und Gretel* (1893), que alcançou grande popularidade; Eugen d'Albert (1864-1932), grande pianista e discípulo de Liszt, que compôs obras de qualidade,



Arquivo Salvat

Hänsel und Gretel, *a obra de Humperdinck baseada num conto infantil, integra hoje o repertório de ópera habitual. A gravura da esquerda mostra sua estréia na Ópera Real de Berlim.*

Embaixo: uma vista da cidade de Praga, nas margens do rio Moldava. Praga foi o cenário do movimento musical que culminaria com as obras de Smetana, Dvořák e Fibich.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

entre as quais a ópera *Tiefland* («Terra Baixa»), com texto de Àngel Guimerà; e Hans Pfitzner (1869-1949), regente de orquestra que escreveu cantatas de exaltação nacional como *Von deutscher Seele* («Da Alma Alemã») *e Das dunkle Reich* («O Reino Obscuro»), interessantes do ponto de vista harmônico.

O nacionalismo musical

O nacionalismo foi uma fase lógica do movimento romântico que utilizou os elementos tímbricos e melódicos populares, assim como as mudanças harmônicas, e se deliciou a descrever paisagens, personagens e maneiras de reagir próprias de determinadas zonas geográficas que, geralmente, coincidiam, com nações históricas.

Evidentemente, antes de 1800, este fenômeno já se tinha tornado tangível em diferentes correntes musicais e alguns compositores importantes haviam escrito obras de intenso colorido nacional. Assim, por exemplo, as obras destinadas a cravo de François Couperin-o-Grande ou de Domenico Scarlatti eram inequivocamente francesas e italianas, respectivamente. Este caráter foi-se intensificando ao longo do século XIX até chegar, em algumas obras, a converter-se numa afirmação da própria consciência nacional.

Não é de estranhar, pois, que os primeiros povos ou comunidades que manifestaram os seus sentimentos nacionalistas por meio da música tenham sido precisamente os que se encontravam mais próximos de nações fortes do ponto de vista político e cultural. Foi o caso

da Boêmia, país dominado durante muito tempo pelos Habsburgos, onde o ensino musical nas escolas tinha atingido, já no século XVIII, um nível extraordinário. Compositores como Johann Stamitz e dois dos irmãos Benda, apesar da sua linguagem cosmopolita, utilizaram mais do que os seus contemporâneos os cantos e as danças populares do seu país. Mas, para a eclosão do nacionalismo, há que esperar até meados do século XIX, altura em que uma burguesia poderosa obteve o domínio do país e impôs os seus próprios gostos a uma aristocracia ou classe dominante que estivera culturalmente subjugada ao germanismo. Para esta nova classe ascendente, a cultura, e muito especialmente a música, foi um dos elementos de afirmação da sua identidade nacional.

Os primeiros traços nacionalistas apareceram muito cedo nas obras de piano de Václav Jan Tomášek (1774-1850). De formação autodidata e extraordinário pianista, Tomášek compôs um amplo repertório de caráter lírico para aquele instrumento: éclogas, rapsódias, etc. Outro compositor notável foi o seu discípulo Jan Václav Voříšek (1791-1825), autor de obras instrumentais de grande força expressiva e tons épicos. Mas os esforços para criar uma música nacional na primeira metade do século XIX obtiveram resultados relativamente modestos. Há que esperar até 1860 para que surjam as primeiras realizações de Smetana, Dvořák — que abordaremos em capítulos à parte — e, mais tarde, de Zdeněk Fibich (1850-1900).

Na Rússia, os compositores do século XIX formam um grupo muito numeroso no campo da música nacionalista, o qual também será estudado noutro capítulo. Uma figura solitária afastada do nacionalismo foi a de Alexandre Scriábine (1872-1915), um romântico tardio que criou um conceito musical inédito. A sua ambigüidade profética debateu-se entre um hiper-romantismo, que o levou a uma concepção apocalíptica da música baseada num acorde místico, e um vanguardismo que teve seguidores na música do século XX.

Alexandre Scriábine (em cima) figurava entre os que pretendiam reestruturar a escala cromática. A sua produção orientou-se para o atonalismo, de que foi um precursor.

A obra de Henri Vieuxtemps (em cima, retrato), declamatória e açucarada, resistiu parcialmente à passagem do tempo devido à elegância, nobreza e encanto do seu estilo.

Polônia

Na Polônia, um dos primeiros nacionalistas foi Josef Ksawery Elsner (1769-1854), professor de Chopin, que conduziu o nacionalismo musical ao seu mais alto grau e o elevou a um tipo de linguagem universal. No entanto, o criador da canção polonesa foi Stanislaw Moniuszko (1819-1872), autor de obras teatrais e instrumentais que, devido à sua imensa popularidade, contribuíram para firmar a unidade nacional do seu país. Foi o compositor polonês mais importante do século XIX depois de Chopin. Outros compositores famosos foram Wladislaw Żeleński (1837-1921), promotor da vida musical do seu país, e o violinista Henrik Wieniawsky (1833-1880), autor de obras interessantes para este instrumento, entre as quais o concerto n.º 2, em ré menor, continua a ser extraordinariamente popular. No final do século, apareceu o primeiro poema sinfônico polonês, *A Estepe*, de Zigmund Noskowsky (1846-1909).

Hungria

No caso particular da Hungria, a faceta nacionalista assumiu um aspecto original. A sua fonte de inspiração não foram as melodias tradicionais do campo, mas sim a música urbana, mais concretamente o estilo chamado *verbuncos*, verdadeira expressão da música «tzigana» cujos seus principais representantes foram János Bihari, Anton Csermák e Johann Lavotta. A sua interpretação em *rubato*, os seus ritmos de síncopas e as suas tonalidades de tipo melancólico alternavam com alguns elementos estabilizadores do classicismo vienense. Posteriormente, este tipo de música, apesar de não ser autenticamente húngara, influenciou os clássicos vienenses, bem como Schubert, Liszt, Brahms, Wagner, Sarasate e Delibes.

Durante o período romântico, o *verbuncos* atuou como fator eficaz de unidade a partir de Pest, que se convertera num verdadeiro centro musical. Nesta fase, distinguiram-se Károly Aggházy, Károly Szabados, Árpád Szendy e Ödön Farkas, compositores ainda muito vinculados à linguagem de Schumann e Wagner. No campo sinfônico, há que salientar uma obra de Robert Volkmann (1815-1883), a sinfonia em ré maior, considerada uma obra-modelo do nacionalismo húngaro, e as sinfonias de Mikhail Brand (1815-1870), que, com o nome de Mihály Mosonyi, e a partir de 1859, incorporou nas suas obras, com grande originalidade, elementos nacionais. Ernö Dohnányi (1877-1960) pertence já ao neo-romantismo em quase todas as suas obras, exceto nas *Ruralia hungarica*, em que se sucedem os diferentes elementos nacionais na linha de Liszt.

Holanda e Bélgica

No século XIX, alguns países europeus articularam a sua atividade musical em volta de personalidades excepcionais e não de diferenças essenciais na sua linguagem musical. Foi o caso da Holanda, muito influenciada pela música alemã, até que, após a publicação da *Collectio operum musicorum batavorum* (1844-1859), compêndio de música neerlandesa dos séculos XV e XVI, floresceu uma forma de nacionalismo baseado na música do passado com a obra de Bernard Zweers

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Em cima: retrato de Tomás Bretón. Brilhante diretor orquestral e professor — ocupou o cargo de diretor do Conservatório de Madrid —, é recordado como um dos grandes autores do chamado gênero menor.

A popularidade do mestre Francisco Asenjo Barbieri continua vigente entre os amantes da zarzuela. À esquerda: representação, na cidade de Barcelona, de El Barberillo de Lavapiés.

(1854-1924), autor de peças com textos neerlandeses, especialmente na sua 3.ª sinfonia, que tem o subtítulo de *À Minha Pátria* (1886). Antes, só Jan Georg Bertelan (1782-1854), no campo religioso, e o seu discípulo Jan Bernard van Bree (1801-1857), autor de obras dramáticas de tom nacionalista, haviam tentado uma certa emancipação. Contudo, salvo estas exceções, a Holanda não soube libertar-se do neo-romantismo musical, e, em particular, de Wagner, até quase finais do século XIX.

Só se pode falar de música belga a partir de 1830, depois da união de flamengos e valões. Entre os flamengos, apontam-se Peter Benoit (1834-1901), autor de oratórios com texto neerlandês, que utilizou uma escrita simples e popular cantada por grandes massas corais, e o seu discípulo Jan Blockx (1851-1912). O trabalho de outros compositores como Hendrick Waelput (1845-1885) e Lodewijk Mortelmans (1868-1952) merece especial atenção.

Entre os valões, há que referir o grande violinista Henri Vieuxtemps (1821-1881), discípulo de Reicha, e cujos seis concertos de violino ainda hoje são interpretados. Vieuxtemps é também autor de peças que, apesar do seu encanto e elegância, não ultrapassaram a categoria de música de salão. Outro membro destacado da escola valônica é Adolphe Samuel (1824-1898), que, à margem da sua formação ítalo-germânica, se inscreveu desde muito jovem, na tendência nacionalista.

Espanha e Portugal

Em Espanha, o nacionalismo musical teve as suas raízes na música culta dos séculos XVI e XVII, uma vez que, não obstante a influência do italianismo, este repertório não chegou nunca a ser esquecido. Os valores musicais autóctones refugiaram-se na tonadilha cênica e, mais tarde, na zarzuela. Cerca de 1840, manifestaram-se os primeiros traços do nacionalismo nas zarzuelas de Basilio Basili *El novio y el concierto* (1839) e *El contrabandista* (1881). O compositor mais popular do século XIX foi Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), cuja música enobreceu a chamada zarzuela grande e cuja atividade abarcou também o terreno da investigação. Neste sentido, sobressai a sua compilação intitulada *Cancioneiro Musical Espanhol dos Séculos XV e XVI*. No final do século, os compositores que se mostraram mais ativos em prol de uma personalidade musical própria foram Tomás Bretón (1850-1923), autor de óperas (*La Dolores*, 1895) e zarzuelas (*La Verbena de la Paloma*, 1894), e, acima de todos, Felipe Pedrell (1841-1922), que se esforçou por revalorizar a música antiga (Victoria, Brudieu e a música teatral anterior ao século XIX), bem como a canção tradicional. Em 1891, Pedrell publicou *Pela Nossa Música*, verdadeiro manifesto nacionalista que teve como fruto as obras dos seus discípulos Granados, Falla e Gerhard, assim como de alguns compositores que apareceram em cena a partir de 1900.

Embora mais tarde, movimento idêntico se verificou em Portugal, quer pela utilização na ópera da língua vernácula (Alfredo Keil: *Serrana*, 1899), quer pelo emprego de temas populares (Viana da Mota: Sinfonia *«À Pátria»*, 1895), quer, igualmente, pela recorrência aos modelos do passado: modos eclesiásticos, polifonia portuguesa (Luís de Freitas Branco: sinfonias, coros). ■

Perfil biográfico

Capítulo 24

Mahler, um precursor

«É o mais genial sinfonista vivo da Europa Central [...] Mahler será para os nossos filhos o que Gluck e Beethoven foram para os admiradores de Berlioz, o que Wagner é para os que vivemos na época presente. Quem estabelecerá as regras imutáveis? Quem imporá fronteiras ao gênio? [...] Na realidade, a música desse singular e furioso maníaco musical atrai, subjuga e, ao mesmo tempo, enfurece: revoltamo-nos contra a luta e a tirania daquele ideal contraditório e, apesar de tudo, contra a vontade mais firme, deseja-se ouvi-la de novo, ouve-se e protesta-se, torna-se a ouvir, e, de todas as vezes que se repete a experiência, levanta-se, irado, o punho ameaçador enquanto se grita até enrouquecer: mais, mais, mais!»

Estas palavras exaltadas devem-se a um espanhol, Felipe Pedrell, compositor e musicólogo, e foram redigidas em abril de 1907, num artigo reencontrado por Carlos Gómez Amat. Na altura, só se tinham interpretado publicamente seis sinfonias do músico boêmio — Pedrell assistira, um ano antes, à estréia da 6.ª sinfonia, em Essen — e muito poucas penas na Europa se teriam atrevido a «apostar» tão abertamente em Mahler e nas suas obras. Porque, durante a vida do artista, escreveram-se também testemunhos como este: «A babosa e eunuca simplicidade de Gustav Mahler! Não seria correto atormentar os leitores deste jornal com uma descrição pormenorizada dessa monstruosidade musical que se esconde sob o título de sinfonia. Nada há na construção, no conteúdo ou na execução da obra que impressione um músico, a não ser o seu caráter grotesco. O autor deste comentário tem de admitir, com franqueza, que a longa hora de duração constituiu a mais dolorosa flagelação musical a que jamais foi submetido.»

O comentário precedente é três anos anterior ao de Pedrell e de sinal oposto: o seu autor é o crítico do *Musical Courier*, de Nova Iorque, que aqui comenta a estréia da 4.ª sinfonia, dada a conhecer, em novembro de 1904, por Walter Damrosch. Contudo, o tempo deu razão ao entusiasta Pedrell, esse tempo a que o próprio Mahler se referirá por vezes, com esta observação lapidar: «*Meine Zeit wird noch kommen*» («O meu tempo ainda está por chegar»). Em 1967, cinqüenta e seis anos após a morte do compositor, Leonard Bernstein proclamava: «O seu tempo já chegou. Só depois de cinqüenta, sessenta, setenta anos de holocaustos mundiais, de simultâneo avanço da democracia unido à nossa crescente impotência para eliminar as guerras, de exaltação dos nacionalismos e de intensa resistência à igualdade social; só depois de ser experimentado tudo isto através dos vapores de Auschwitz, das selvas devastadas do Vietname, da Hungria, do Suez, do assassinato de Dallas, dos processos de Si-

E. Lessing/Magnum/Zardoya

A música de Gustav Mahler suscitou as opiniões mais diversas. Uns acharam que as suas obras eram detestáveis e outros viam nele o homem que abria novos horizontes à música de um tempo novo. Mas o mundo não tardaria a reconhecer a sua grandeza. À direita: retrato do músico, por Emil Orlik.

niavski e Daniel, da praga do macarthismo, da corrida aos armamentos; só depois de tudo isto podíamos, finalmente, ouvir a música de Mahler e entender que ele já o tinha sonhado.»

Em termos mais concisos, Alfred Brendel dá-nos uma apreciação semelhante: «Creio que Schumann e Mahler foram as duas grandes descobertas das gerações posteriores à guerra; vejo nos dois um pólo de atração comum: a sua música é *imprevisível*, e isso é qualquer coisa que no nosso mundo de hoje, saturado de traumas e conflitos, nos é imensamente familiar. Não dominamos a situação, somos vítimas dela: é exatamente isso que se sente ao ouvir estas músicas.»

Será, então, Mahler um autor apenas para épocas de crise, de colapso, como se chegou a sustentar? Não, seria demasiado simples: Mahler, só plenamente compreensível, só carregado de sentido depois dos cataclismos sociais, bélicos, políticos e espirituais que devastaram os pilares do barro da dourada «era da segurança», que também era da repressão e da hipocrisia, coincidente no tempo histórico com o reinado de Francisco José, a era governativa mais dilatada da história recente da Europa. Todas as contradições, as misturas, os contrastes acentuados desse mundo que fazia coincidir o seu máximo esplendor com as fendas de uma decadência corrosiva, estão patentes na insólita, testemunhal e profética *Weltanschauung* musical de Gustav Mahler. O seu itinerário espiritual é também, em grande medida, o nosso.

As testemunhas de uma biografia

Acerca da vida de Mahler há uma quantidade notável de obras, a maior parte delas redigidas nos últimos vinte anos. Contudo, três autores merecem especial atenção pela sua relação direta com a personagem: sua mulher, Alma Mahler-Werfel, o regente de orquestra Bruno Walter, seu amigo e discípulo, e Natalie Bauer-Lechner, sua confidente dos tempos de juventude.

Alma Mahler deixou dois livros consagrados, totalmente num caso, parcialmente noutro, à memória do marido: *Gustav Mahler, Recordações e Cartas*, data de 1939, embora a sua autora declare tê-lo escrito «muitos anos antes», e tem sido e é a «bíblia» sobre os últimos dez anos da vida do músico; *Mein Leben* («A Minha Vida»), embora datado de 1960, contém quase cinqüenta anos de anotações do diário de Alma, com muitas referências da autora ao seu primeiro marido.

Em 1936, Bruno Walter escreveu o seu *Gustav Mahler*, que, desde a edição de 1941, inclui o ensaio biográfico de Ernst Křenek.

De enorme transcendência é o livro de Natalie Bauer-Lechner *Erinnerungen an Gustav Mahler* («Recordações de Gustav Mahler»). Natalie foi companheira de Mahler no Conservatório de Viena e o seu primeiro encontro com o músico ocorreu quando este tinha 17 anos. O seu livro registra este instante e outros contatos entre 1880 e 1890: a partir desta data, a obra é um diário que nos vai dando um testemunho direto do compositor desde os 30 até aos 41 anos.

Duas obras, mais próximas de nós, merecem também ser apontadas: as biografias de Donald Mitchell e Henri-Louis de Lagrange, intituladas *The Early Years – The Wunderhorn Years* e *Gustav Mahler*.

A condição dos judeus sob Francisco José

Gustav Mahler foi filho e neto de judeus alemães, instalados na Boêmia desde os princípios do século XIX. Em *Recordações e Cartas*, Alma Mahler refere que Bernhard, pai de Gustav, mudou de residência «imediatamente após os judeus terem obtido a liberdade de se poderem deslocar de um lado para o outro». A afirmação de Alma provocou confusões históricas e legislativas a mais de um biógrafo de Mahler. Assim, Karl Schumann entende que foi a implantação do «Diploma de Outubro» de 1860 que permitiu à minoria judaica gozar do direito de fixar residência onde desejasse. Mas a realidade é que a liberdade de deslocação, com limitações, já havia sido concedida às minorias raciais em 1849. Quando se notou essa contradição, surgiram explicações diferentes, já que Alma parece referir-se a disposições do ano de 1860. Henri-Louis de Lagrange mostra-se partidário da concessão particular a Bernhard Mahler de um privilégio, sob a forma de *Heimatschein* ou passaporte, que lhe permitiria dispor de quatro anos para mudar de domicílio. Kurt Blaukopf, em *Mahler, a Documentary Study*, de 1976, retoma a tese do *Kaiserliches Manifest*, de 22 de outubro de 1860, no sentido de que a nova lei ampliava as disposições das garantias de 1849, permitindo aos judeus residir «nos lugares previamente vedados à minoria no seu conjunto ou que só permitiam a instalação de um número limitado de pessoas de raça judia».

No entanto, a hipótese mais correta, é a de Paul Banks e David Matthews, nas notas à edição revista de *The Early Years*, de Donald Mitchell. Em janeiro de 1860, o Ministério do Interior publicou dois decretos que afetavam a minoria semita e, mais concretamente, Bernhard Mahler. O primeiro, de 13 de janeiro, revogava as leis que proibiam os judeus de exercer certas atividades comerciais em determinados territórios imperiais, como o fabrico e venda de produtos alcoólicos na Morávia. O segundo, de 14 de Janeiro, anulava a proibição de os judeus residirem em «cidades fortificadas ou com destacamentos militares». Apliquemos conjuntamente estas duas disposições à mudança de residência de Bernhard Mahler, que, em 22 de outubro de 1860, três meses e meio depois do nascimento de seu filho Gustav, se muda com a família da localidade boêmia de Kalischt (Kaliště na nomenclatura tcheca) para a vizinha vila de Iglau (Jihlava, segundo a mesma escrita), situada já na zona da Morávia. Bernhard Mahler tinha um negócio de bebidas alcoólicas — Alma chama-lhe «destilaria» —, que o impediria de se mudar para a Morávia, onde pesava sobre os judeus a interdição revogada em 13 de janeiro de 1860. Mas, além disso, Iglau era localidade com aquartelamento militar, o que o teria feito incorrer na proibição que a lei de 14 de janeiro iria eliminar. Tudo isto vem, em última análise, dar razão à ambígua informação de Alma.

Quando Mahler refere que é três vezes apátrida — «boêmio na Áustria, austríaco entre os alemães, judeu em todo o mundo» —, ilustra parcialmente a difícil situação territorial vivida por toda sua família. Os desejos de independência marcavam indelevelmente os súditos eslavos da monarquia austríaca, fossem morávios, boêmios ou húngaros. Entre estas nacionalidades,

À direita: a casa natal de Gustav Mahler, na aldeia boêmia de Kaliště, que sua família abandonaria quando Gustav tinha apenas 3 meses de idade e já havia morrido o primeiro dos quatorze filhos de Bernhard Mahler e Maria Hermann.

Archiv fur Kunst und Geschichte

Embaixo: rua da cidade de Jihlava, na Morávia, para onde se mudou o casal Mahler. A cidade prosperou muito rapidamente e conheceu uma grande atividade cultural. A infância do pequeno Gustav decorreu entre canções de caserna e charangas militares.

Muzeum Vysočiny, Jihlava

os centros da população de língua alemã — a língua do império — tinham caráter minoritário: a maioria eslava desprezava a minoria alemã e forçava-a a aprender as línguas nacionais, fazendo dos alemães uma «ilhota lingüística», segundo a expressão de Ernst Křenek.

Mas dentro da minoria alemã, os judeus constituíam outra minoria, desprezada pelos seus vizinhos tanto de idioma como de território. Hans Ferdinand Redlich sintetiza o panorama com estas palavras: «Os judeus tinham de viver em condições de insegurança permanente, temendo a cada momento verem-se submetidos aos excessos de preconceitos raciais de cada lado.»

Os filhos de Bernhard Mahler e Maria Hermann

Em 1793, nascera Simon Mahler, o mais antigo antepassado do compositor pela linha paterna acerca do qual possuímos dados. Viveu mais de trinta e cinco anos na localidade de Lipnitz (Lipnice, na nomenclatura tcheca), de onde foi expulso, por razões que desconhecemos, em 1832, estabelecendo-se em Kaliště. Por

Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, Nederlandse Afdeling Wassenaar

Em cima: Bernhard, pai de Gustav Mahler; à direita: Maria, sua mãe. As afirmações dos autores sobre as atormentadas relações entre os dois têm como fonte o testemunho de Gustav, transmitido por Alma Mahler: «Eram irreconciliáveis como a água e o fogo: ele, todo obstinação; ela, toda doçura.»

Österreichische Nationalbibliothek, Viena

Bavaria Verlag

Em cima: o pequeno Gustav, quando tinha entre 5 e 6 anos. Pouco tempo antes, durante uma visita aos avós, na cidade de Ledĕc, Gustav foi encontrado no sótão da casa, a tocar num velho piano. Isto fez que o pai decidisse o início imediato da sua educação musical.

volta de 1825, Simon tinha casado com Maria Bondy, filha de Abraham Bondy, que possuía uma taberna e uma destilaria. O genro dedicou-se à administração destes negócios, pelo menos quando se mudou para Kališt̆ě, embora da sua certidão de óbito, de 1865, conste que era proprietário de uma retrosaria.

Em Lipnitz, em 1827, nasceu o primeiro filho de Simon e Maria, Bernhard, pai do compositor. Segundo o registro civil de Kališt̆ě, Bernhard teve, pelo menos, outros sete irmãos. Homem inquieto, preocupado em subir na escala social e com interesses culturais, Bernhard Mahler ajudou o pai nos negócios de Simon em Kališt̆ě. «Primeiro, foi carroceiro e, enquanto conduzia o cavalo e o carro, estudava e lia toda a espécie de livros, tendo até aprendido um pouco de francês, o que acabou por lhe granjear a alcunha de 'carroceiro instruído'. Mais tarde, trabalhou em diversos estabelecimentos e chegou a ter a sua própria carruagem.» Antes de fazer 30 anos, já tinha arrendado uma taberna em Kališt̆ě. Pouco depois, cerca de 1856, julgou chegado o momento de formar uma família e pediu em casamento Maria Hermann — a que Alma chama[1] erradamente «Franck».

Os testemunhos do próprio Mahler, tanto a Natalie Bauer-Lechner como a sua mulher, Alma, dão a entender claramente que o casamento dos pais foi um contrato de conveniência: «[Bernhard Mahler] casou com uma moça de boa família judaica [...]», escreve Alma; «coxa de nascença, não tinha pretensões de fazer um bom casamento. O homem que amava não lhe correspondia, pelo que casou com Bernhard Mahler, sem amor e com grande resignação. O casamento foi infeliz desde o primeiro dia. Tiveram muitos filhos, doze ao todo. O martírio dela complicou-se por ter um coração débil, que piorou rapidamente devido ao esforço que a criação dos filhos e os trabalhos domésticos implicaram. Por causa da sua distinção, chamavam-lhe 'a duquesa'. Sofreu pacientemente o seu destino e, à medida que os anos passaram, a sua alegria pela carreira em expansão de Gustav foi a maior e, afinal, a sua única felicidade.» A narração direta do músico a Natalie quase não apresenta diferenças.

Lagrange apurou o número exato de descendentes de Bernhard e Maria examinando os arquivos municipais de Jihlava: foram quatorze, e não doze, os filhos do casal. Eis uma breve panorâmica dessa descendência:

1. Isidor, nascido em 1858, morreu em Kališt̆ě no ano seguinte.

2. Gustav, o compositor, nasceu em 7 de julho de 1860 em Kališt̆ě e morreu em 18 de maio de 1911, em Viena.

3. Ernst, nascido em 1861, morreu aos 14 anos, em Jihlava. Sua morte foi a primeira grande mágoa da infância de Mahler, que passou meses à cabeceira do irmão agonizante.

4. Leopoldine, nascida em 1863 e falecida em Viena, em 1889, devido a tumor cerebral. Casara com Ludwig Quittner, «um marido que não amava», seguindo a linha de conduta da mãe.

5. Karl, nascido em 1864, morreu no ano seguinte em Jihlava.

6. Rudolf, nascido em 1865 e falecido um ano mais tarde.

7. Alois, mais tarde chamado Hans, nascido em 1867 e falecido na América, de certeza em Chicago, nos anos 20 do nosso século. Foi o excêntrico da família e o mais obcecado em dissimular a sua origem. As suas relações com Mahler foram más.

8. Justine, nascida em 1868 e falecida em 1938. Casou, em 1902, com Arnold Rosé, o célebre concertino da Filarmônica de Viena. Foi, durante décadas, a pessoa mais próxima de Mahler no âmbito espiritual.

9. Arnold, nascido em 1869, morreu com escarlatina, em 1871.

10. Friedrich, nascido em 1871. Morreu oito meses após, da mesma doença de Arnold.

11. Alfred, nasceu em 1872 e faleceu um ano depois.

12. Otto, nascido em 1873, suicidou-se em fevereiro de 1895, em Viena, quando começava a distinguir-se como chefe de orquestra. Durante anos, foram-lhe atribuídas «duas sinfonias, uma terceira quase completa e várias canções com acompanhamento de orquestra», obras «encontradas em cima da sua mesa de trabalho» quando morreu, segundo o testemunho de Bruno Walter. Estas composições pertenciam, na realidade, a Gustav e um lamentável erro de James Galston, o tradutor do texto de Walter, atribuiu-as a Otto.

13. Emma, nascida em 1875 e casada com o violoncelista Eduard Rosé, irmão de Arnold. Faleceu em 1933.

14. Konrad nasceu em 1879 e faleceu, com difteria, em 1881.

Um trágico balanço: oito filhos do casal morreram ainda de tenra idade, outro suicidou-se aos 22 anos, uma filha faleceu aos 26, e só quatro chegaram a viver uma existência mediamente normal. Justine e Emma seriam as mais longevas desta prole, vivendo, respectivamente, 70 e 58 anos.

O «carroceiro instruído»

Bernhard Mahler desejava dar aos filhos a educação que lhe faltara. Lutara energicamente para conseguir um lugar na sociedade fechada do seu tempo histórico, procurara adquirir uma certa cultura literária, casara com uma mulher aparentemente distinta e, uma vez levantadas as interdições que pesavam sobre o seu grupo étnico, quanto a determinados aspectos, instalara-se numa localidade mais «cosmopolita». Cedo se apercebeu dos dotes artísticos de Gustav e esforçou-se por lhe dar uma sólida educação musical, coisa que não deve ter sido fácil, economicamente falando.

No entanto, os filhos, e mais concretamente Gustav, estiveram longe de apreciar os esforços do «carroceiro instruído». Os testemunhos que Mahler deixou acerca do pai revelam um profundo desprezo e um grande rancor. Resumindo, esteve sempre do lado da mãe, que considerava uma vítima. Quando Alma se refere à «brutalidade de seu pai [de Mahler] que corria atrás de todas as criadas, tiranizava a sua delicada mulher, açoitava os filhos», limita-se, obviamente, a transcrever o relato do próprio compositor. Quando, em 1910, Mahler visitou Sigmund Freud na Holanda, estas impressões estavam plenamente vivas na sua consciência.

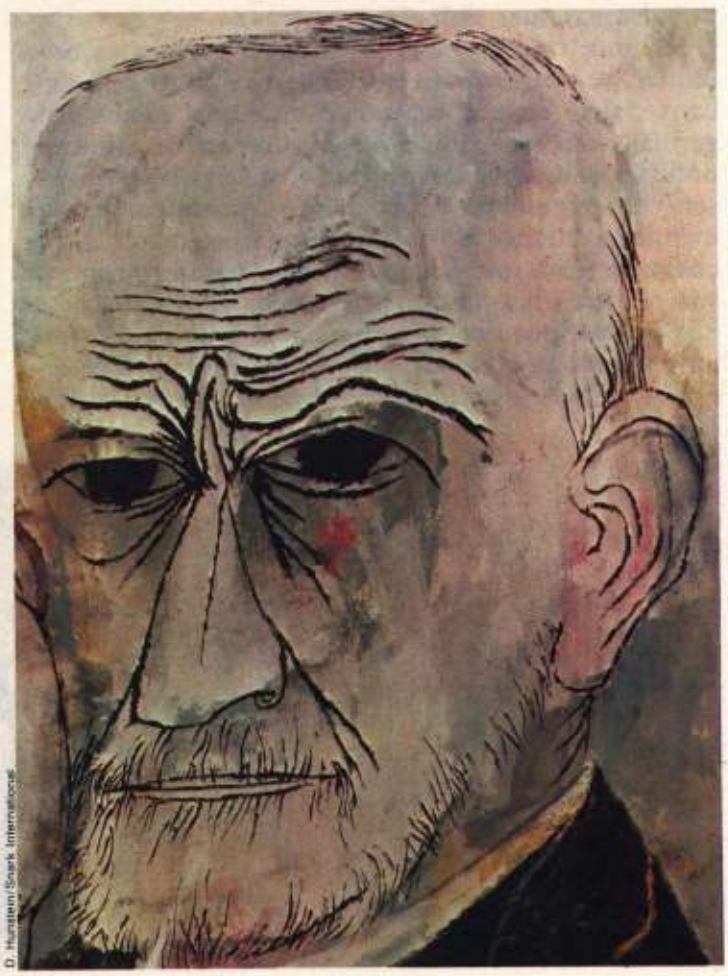
Sem querer, o próprio Mahler, com sua visita a Freud, proporcionou a investigação da sua vida emocional e afetiva por parte de inumeráveis psicanalistas posteriores: em alguns casos, as investigações foram úteis e positivas; em outros, chegaram a traçar-se hipóteses paramusicais sobre o compositor, que levam a corar de vergonha. Até aos musicólogos tem sido difícil prescindir destas «ajudas». Mas o exemplo talvez mais famoso, citado por todos os biógrafos, provém, precisamente, de Freud e é quase uma definição cosmológica da música de Mahler a partir de um incidente ocorrido quando o compositor era criança.

Freud e a musicologia

A infância de Mahler decorreu em Jihlava, pequena praça-forte da Morávia onde havia destacamentos militares imperiais. Os cantos dos soldados nas casernas e os toques militares da banda ouviam-se perfeitamente de sua casa. Eis a história contada por Freud a Marie Bonaparte, em 1925, e recolhida por Ernest Jones na sua biografia sobre Freud: «Era Mahler ainda um rapazito, houve uma briga especialmente dolorosa entre eles [os pais]. A cena tornou-se insuportável para o garoto, que abandonou a casa a correr. Nesse momento, ouvia-se, na rua, um realejo que tocava a famosa canção vienense *Ach, du lieber Augustin*. Mahler deu de chofre contra ele e, na sua opinião, a conjunção da grave tragédia e da ligeira distração fixou-se, desde então, na sua mente, de modo que um estado passou a arrastar inevitavelmente o outro.»

Graças à explicação deste incidente dada pelo pai da

Preocupado com as suas crises neuróticas, Mahler visitou Freud em 1910. Esta consulta originaria uma extensa bibliografia psicanalítica sobre a obra de Mahler. Embaixo: retrato de Sigmund Freud, por Ben Shahn.



D. Hunstein/Spark International

psicanálise, quinze anos depois de Mahler lhe ter contado, mais de cinqüenta depois de ter ocorrido, temos a origem das marchas militares que invadem a estrutura das sinfonias mahlerianas, a referência ocasional de motivos populares na sua música, a presença de elementos grotescos no meio das mais densas passagens da sua obra e o motivo de interesse do compositor pelos temas folclórico-infantis de *Des Knaben Wunderhorn*. Holbroock chegará a falar de «regressões anais da libido» para explicar a 8.ª sinfonia.

Não se deve cair na tentação do extremo oposto: é evidente que, tal como acontece na vida de qualquer pessoa, as experiências infantis de Mahler têm uma importância decisiva para explicar o seu comportamento posterior e até a sua linha de criatividade. Mas a indubitável justaposição do «vulgar» e do «culto» na música de Mahler não precisa de uma tão exagerada biopsia. Esta mistura de âmbitos declaradamente opostos dá-se igualmente em Verdi e Haydn. Recordemos, também, a interseção de desenhos de *jazz* nas austeras composições de Tippett: este autor inglês dá uma explicação do fenômeno numa entrevista concedida ao autor deste texto, que não exclui o «caso Mahler»: «Em relação ao uso de elementos populares, penso que não representa uma novidade, já que Beethoven ou Haydn incorporaram formas populares nas suas obras sinfônicas: figuras de dança, geralmente nos *scherzos* e inclusive nos finais; não falemos já de Mahler, com o seu tratamento do *ländler* ou da música militar. Tal música, nas minhas obras, é esse elemento do realismo histórico, de fixação a um momento do mundo, que Mahler postulava ao incorporar fragmentos de música popular nas suas sinfonias.»

Se uma criança mora ao lado de uma guarnição militar, se ouve os sons marciais, o canto da soldadesca; se, além disso, a sua residência é uma comunidade germano-tcheca da Morávia; se, durante os primeiros onze anos, convive diariamente com essas experiências, será de estranhar que as mesmas perdurem na sua memória durante as quatro décadas seguintes e que chegue a transcrevê-las, mudadas ou transformadas, na sua própria obra musical? Não, sem dúvida. Mas isso não impede que uma vida familiar difícil, marcada por uma relação conflituosa entre os pais, a morte de seis irmãos e uma vivência de diferenciação racial latente, deixe a sua marca na personalidade e na obra deste criador, como efetivamente aconteceu.

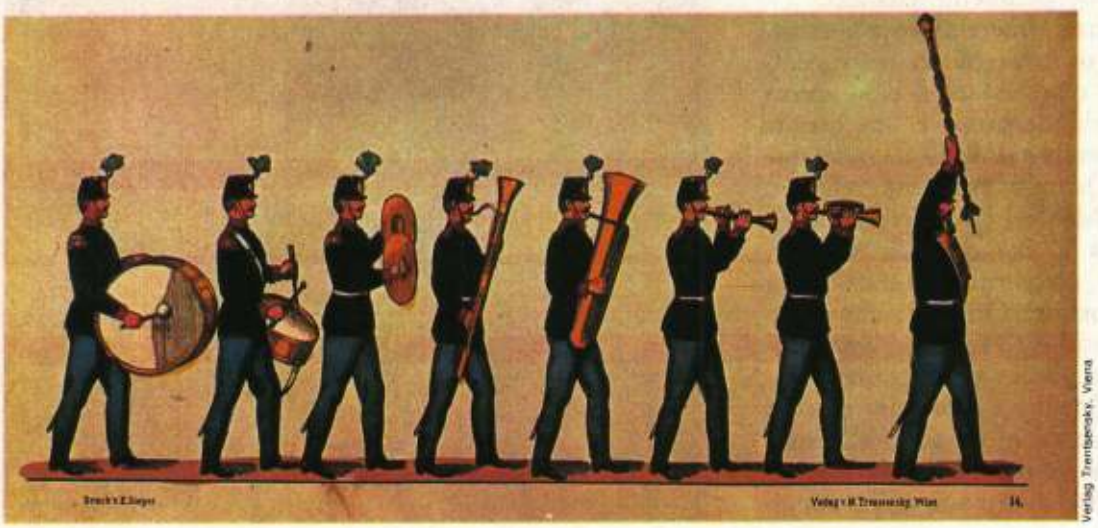
Educação musical e viagem a Praga

Bernhard Mahler cedo se apercebeu do talento que o seu segundo filho tinha para a arte da combinação de sons. Aos 4 anos, a criança foi surpreendida a tentar tocar um velho piano em casa dos avós maternos. O prazer que mostrava ouvindo e repetindo canções populares acabou por convencer o pai da necessidade de lhe proporcionar uma educação musical condigna.

Aos 6 anos, teve como professor Herr Viktorin, primeiro *Kapellmeister* do teatro de Jihlava. Aprendeu os rudimentos do piano com um instrumentista chamado Brosch. Mitchell cita um professor anterior, que teria dado lições de solfejo ao pequeno Mahler, quando tinha 5 anos, um contrabaixista chamado Sladky. Aos 8 anos, segundo Alma, o futuro compositor dedica-se também ao ensino e dá aulas a um menino de 7, que abandona pouco depois por ele prestar «pouca atenção». O seu primeiro recital de piano realizou-se em 13 de outubro de 1870, em Jihlava.

Em 1871, apenas dois anos depois de ter iniciado as aulas no liceu da localidade, Bernhard, que previu uma brilhante carreira de pianista para o seu precoce descendente, decide enviá-lo para Praga, para casa da família Grünfeld: os dois filhos do fundador dessa «célebre firma musical», segundo as palavras de Alma, serão, com o tempo, brilhantes virtuoses do piano — Alfred — e do violoncelo — Heinrich. Alma deu, através de Gustav, uma descrição patética da estada de Mahler em Praga: «Tiraram-lhe as roupas e os sapatos, que outros usaram, e teve de andar descalço e também passar fome.» Igualmente contada por Alma foi a primeira e crua experiência do rapaz com o sexo. Um dia surpreendeu Alfred Grünfeld numa «brutal cena de amor» com uma jovem criada: o inocente Gustav correu a defender a moça, julgando que estava sendo atacada, e foi violentamente invectivado pelo par, que, sob ameaças, o fez jurar que guardaria segredo do que acontecera.

A triste situação do filho chegou aos ouvidos de Bernhard Mahler, que se deslocou a Praga e trouxe Gustav para Jihlava, onde permaneceu até ingressar no Conservatório de Viena.



Verlag Trentsensky, Viena

As marchas e os sons militares aparecem com freqüência na obra de Gustav Mahler. O exército austríaco esteve estacionado muito tempo em Jihlava e a sua música era ouvida todos os dias pelos habitantes da cidade. A sua influência no jovem Mahler seria duradoura. À esquerda: uma gravura da época mostra uma das típicas bandas militares austríacas.

Archiv für Kunst und Geschichte

Arquivo Sikiwil

Em cima: vista da cidade de Praga, onde o pequeno Mahler, apenas com 11 anos de idade, passará um dos períodos — embora breve — mais amargos da sua vida. À esquerda: um retrato a lápis do pianista Julius Epstein (1832-1926), que foi não só professor de Mahler no Conservatório mas também um paternal amigo e confidente.

Embaixo: registro de matrícula donde consta a admissão de Mahler no Conservatório. Segundo reza o documento, o jovem músico foi admitido para estudar piano como tema básico, graduando-se em composição no final do ano escolar de 1877-1878. Assim como Praga era ainda uma má recordação, a estada em Viena constituiu uma fase muito feliz da vida de Mahler.

Buchstabe M

Conservatorium für Musik und darstellende Kunst
der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

MATRIKEL.

Des Schülers Name und Vorname: Mahler Gustav
Geburtsort und Land: Iglau ; Geburtsjahr und Monat: 1860
Name und Stand des Vaters (Vormund): Bernhard Mahler
Hauptfach für welches der Schüler sich aufnehmen lässt: Piano
Eingetreten am 1. Sept. 1875 mit welcher Schulbildung?
Wer stiftete die im Schuljahre 18
Wie viel Freiplätze im Schuljahre 1875/6 — 1876/7 Numero 26. 218
Genuss an Unterstützung im Schuljahre 18
Ausgetreten am 18 wegen
Entlassen am 18 wegen
Erhielt das Abgangszeugniss, Diplom und die Qualifikationsmedaille

247

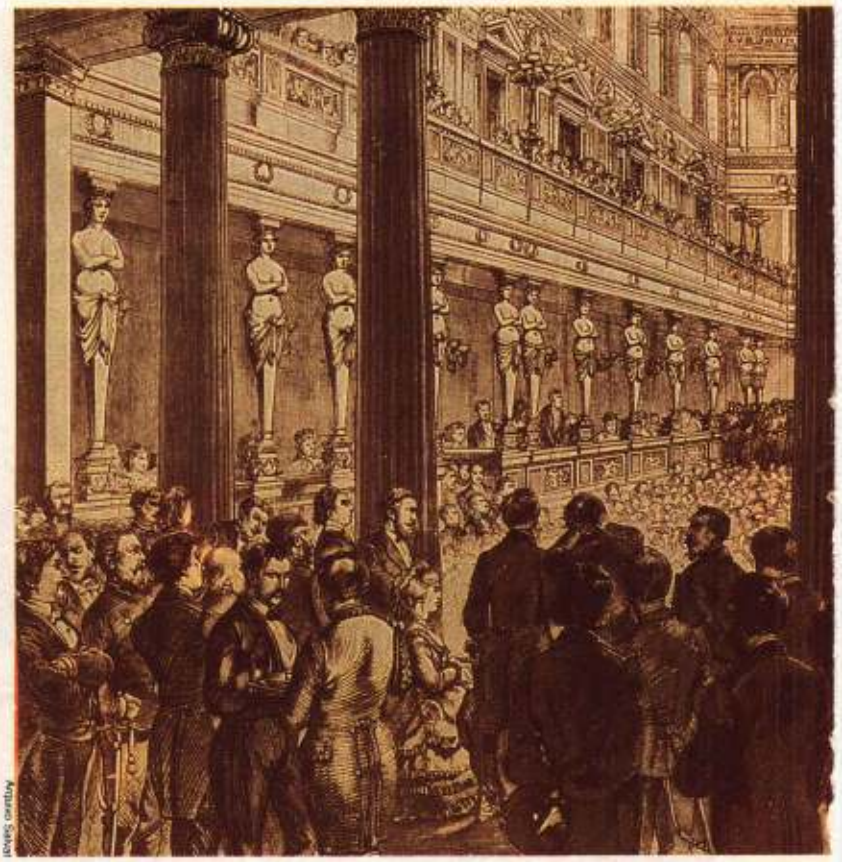
O encontro com Viena

Em 1875, um músico de Praça, Gustav Janowitz, aconselhou Bernhard Mahler a levar o filho a Viena, onde havia a possibilidade de ser aceito como aluno do Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde. Pai e filho viajaram até à capital imperial e conseguiram uma entrevista com Julius Epstein, o mais influente professor de piano do centro docente. Paul Stefan, primeiro biógrafo do músico, relata o acontecimento: Epstein pediu ao jovem Mahler que interpretasse no piano «algumas peças, de repertório ou próprias»; poucos minutos depois, disse a Bernhard: «Este rapaz é um músico nato.» O fato de Mahler interpretar composições próprias aos 15 anos é um dado que só o texto de Natalie Bauer-Lechner esclarece parcialmente. De qualquer modo, é importante referir que Epstein se transformou, desde então no primeiro protetor de Mahler, a quem ajudaria até economicamente, num apadrinhamento que se prolongaria até à morte do compositor.

Mahler ingressou no Conservatório em 20 de setembro desse ano. Teve lições de piano com Epstein, de harmonia com Robert Fuchs e de composição e contraponto com Franz Krenn. Permaneceu durante três anos nessa instituição, desde 1851 dirigida por Joseph Hellmesberger, fundador do quarteto do mesmo nome.

A vida musical de Viena foi quase um choque para o jovem Mahler: não se pode esquecer que, embora Jihlava fosse uma povoação de 17 000 habitantes, onde não faltava um teatro lírico e uma orquestra, Gustav procedia de um meio quase rural, por muito «instruído» que se queira, mas pálido perante o ouropel musical da Viena das três últimas décadas do século XIX, em que conviviam personalidades tão díspares como Bruckner, Hanslick ou Brahms. Por conseguinte, a estada de Wagner na capital, em novembro desse ano, para orientar o *Tannhäuser* e o *Lohengrin*, tomou as proporções de um marco que só podemos avaliar relendo as cartas de quem era, então, amigo íntimo e companheiro de Mahler no Conservatório, Hugo Wolf: «Na segunda-feira, 22 de novembro, iniciei-me nessa música maravilhosa. Ouvi *Tannhäuser*, interpretado na presença do grande Richard Wagner. A abertura foi maravilhosa — e quanto à ópera, não encontro palavras para a descrever. Só posso dizer que me enlouqueceu. Após cada ato, Wagner foi reclamado tempestuosamente. Aplaudi até esfolar as mãos. Converti-me ao wagnerismo.»

Franz Walker, biógrafo de Wolf, escreveu acertadamente. «Nesses anos, ser jovem era ser wagneriano.» Não tardou o jovem Mahler — cujo gosto pela música de Wagner era, possivelmente, anterior à sua chegada a Viena — a ingressar nas fileiras dos defensores da «música do futuro». Como Wolf, entrou para a Sociedade Wagner, de Guido Adler. Cedo se integraram ambos no círculo de seguidores de Bruckner, envolvido na altura, contra sua vontade, nas rivalidades musicais de Viena. Ser admirador de Wagner e Bruckner implicava automaticamente ser anti-Brahms, o que Wolf levou às últimas conseqüências. «Um toque de pratos de Liszt vale mais do que toda uma sinfonia de Brahms», chegou a escrever. Mahler não seguiu tão abertamente as pegadas do seu amigo e com o andar dos tempos, conquistou o respeito do compositor de Hamburgo:



em 1897, Brahms recomendou Mahler, calorosa e decisivamente, para novo diretor da ópera de Viena.

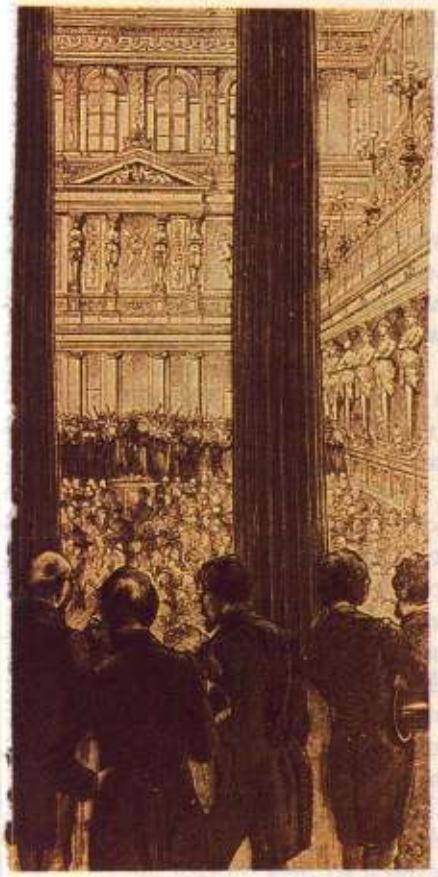
Muito poucas fases da vida de Mahler apresentam tantas lacunas para os investigadores como a compreendida entre os 15 e os 20 anos. As dúvidas e contradições referem-se não só à vida mas também à sua possível produção musical. Nem sequer em relação a ponto tão suscetível de verificação documental como é a sua estada na Universidade, há acordo entre os biógrafos: se, para Donald Mitchell, o músico freqüentou diversos cursos da faculdade, entre 1878 e 1879, para Lagrange, Mahler ausentou-se dela desde o final do curso de 1877-1878 até à primavera de 1880, tese também defendida por Paul Banks.

A vida musical em Viena

Em *Gustav Mahler: Um Ensaio de Biografia*, Ernst Křenek traça uma notável descrição das condições ambivalentes que a capital imperial oferecia aos artistas, que, «integrados na atmosfera intelectual peculiar de Viena, viveriam mais tarde um sincretismo dialético de amor e aborrecimento por essa cidade, que proporcionava esplêndidas potencialidades para os mais elevados projetos e que, com a mesma força, opunha a mais tenaz resistência à sua realização».

Uma frase de Schönberg resume este clima de fermento e involucionismo: «A odiada e amada Viena.» Outro epifonema, também devido a Křenek, dá-nos a síntese de um fenômeno intelectual: «Esse clima de *mórbida sofisticação.*»

O diário de Hugo Wolf informa-nos acerca das produções que um melômano, um estudante do Conservatório, podia presenciar em Viena nos anos de 1875 a 1880. Durante o primeiro inverno que passou como estudante na cidade do Danúbio, Mahler pôde



Archiv für Kunst und Geschichte

À esquerda: o grande auditório do Conservatório, centro dos concertos mais importantes de Viena. Neste auditório, Mahler ganhou prêmios como estudante e, uns anos mais tarde, dirigiria os Concertos Filarmónicos. Em cima: fotografia do seu amigo íntimo, Hugo Wolf.

perfeitamente assistir na Hofoper a récitas de *Tannhäuser* e *Lohengrin*, supervisadas pelo próprio Wagner, *O Navio Fantasma*, *D. João*, *Lucia di Lammermoor* e *Os Huguenotes*. Nos princípios de 1876, interpretou-se na sala da Musikverein o oratório de Liszt *Santa Isabel*, e, pouco depois, Julius Epstein, o professor de Mahler, executou o quinteto com piano, de Brahms, juntamente com o Quarteto Hellmesberger. Em 16 de março de 1877, Liszt deslocou-se a Viena para dirigir um concerto com obras de Beethoven, a fim de angariar fundos destinados ao monumento que a cidade queria dedicar a este mestre: Mahler contou, uns anos depois, este acontecimento a Natalie Bauer-Lechner. Os concertos sinfónicos eram dirigidos por Hans Richter e Mahler conservou, igualmente, especiais recordações destas sessões.

Um acontecimento musical que parece ter tido um significado relevante na carreira artística de Mahler foi o ciclo completo das sonatas de Beethoven oferecido aos alunos do Conservatório por Anton Rubinstein: Mahler, admirado com as interpretações de Rubinstein, compreendeu que o caminho do virtuosismo do piano não era o seu e decidiu orientar a sua carreira para outros terrenos, de tal maneira que, no curso 1876-1877, não freqüentou as aulas de piano de Epstein.

Nem sempre era possível a um jovem com escassos recursos econômicos assistir às representações da Ópera; em compensação, podia presenciar as montagens que os alunos das aulas de canto realizavam no Conservatório. Durante o triênio de Mahler neste centro de estudos, interpretaram-se, além de várias obras de Donizetti, *Fidélio*, *o Fausto*, de Gounod, *A Africana* e *A Guerra Doméstica*, de Schubert. Paul Stefan acrescenta a estas produções a de *Aida*, embora pareça mais provável que Mahler tenha ouvido esta obra na Hofoper.

Os amigos de Mahler

Durante os anos de Viena, o músico estabeleceu um círculo estreito de amizades, algumas das quais perdurariam até aos últimos dias da sua vida. Em 1912, Stefan enumerou as seguintes figuras: «Guido Adler, agora professor de história da música na Universidade de Viena; Rudolf Krzyżanowski, que morreu umas semanas depois de Mahler, como primeiro mestre de capela em Weimar; o escritor Heinrich Krzyżanowski, irmão de Rudolf; o arqueólogo Fritz Löhr, e seu irmão, já falecido; e um músico de gênio, Hans Rott, que morreu sem ser reconhecido como tal, na miséria, no princípio da sua carreira.» Outro «músico de gênio» que foi camarada inseparável e companheiro de casa do jovem Mahler, Hugo Wolf, morreu louco, como Rott.

Guido Adler, um dos «pais» da musicologia moderna, era, como Mahler, oriundo da Morávia. Cinco anos mais velho do que este, sobreviveu-lhe trinta. Como Wolf e Mahler, foi um dos membros mais ativos da Wagner Verein. Em 1898, sucedeu a Hanslick na Universidade e manteve uma constante — e nem sempre pacífica — amizade com Mahler.

Outras duas personagens de importância na vida de Mahler foram o advogado Emil Freund e o músico Anton Krisper. Freund nascera numa vila vizinha de Jihlava e a sua amizade com Mahler foi duradoura, tendo sido até seu conselheiro jurídico em muitas ocasiões. Krisper foi destinatário de muitas cartas íntimas de Mahler em jovem, que o elegeu freqüentemente como confidente.

O caso de Hans Rott, como o de Wolf, tem uma especial incidência na vida de Mahler. Admirador de Wagner e de Bruckner — foi aluno de órgão do músico de Ansfelden —, não prezava, tal como Wolf, a música de Brahms e era igualmente dotado para a composição. Mahler admirava o seu talento e considerou-o sempre seu igual no terreno criativo. Também como Wolf, Rott visitou Brahms para o consultar acerca das suas obras, apesar dos ataques frontais que lhe dirigiu sempre; o compositor de *Um Réquiem Alemão*, aborrecido, mandou-o sair com aspereza, retirando valor às suas composições e aconselhando-o a abandonar a música. Rott, desesperado, teve ataques de loucura e sofreu uma crise durante uma viagem de trem, que tentou fazer parar sob o pretexto de que Brahms roubara os trilhos. Internado num manicômio, morreu em 1884, com 26 anos. Com certo peso na consciência, Brahms compareceu no seu funeral, em Viena. Bruckner, para quem a morte do seu aluno constituiu um duro golpe, pensou acusar Brahms publicamente da morte de Rott, mas, à última hora, desistiu da idéia, devido ao seu caráter retraído.

Finalmente, anotemos o nome de Siegfried Lipiner, poeta e dramaturgo, louvado por Nietzsche em 1877, que também compartilharia a amizade de Mahler nos anos de estudante e que morreria no mesmo ano que o compositor, em 1911.

A relação com Bruckner

«Nunca fui aluno de Bruckner. Toda a gente crê que estudei com ele porque, durante os meus anos de estudo em Viena, estive a seu lado freqüentemente, pois já era um dos seus grandes admiradores. De fato,

Archiv fur Kunst und Geschichte

Alma conta que Mahler dirigiu em Nova Iorque «todas as sinfonias de Bruckner». Na realidade, só dirigiu a 4.ª, mas, desde 1866, Mahler contribuiu para a difusão da obra do seu admirado amigo, que, nos últimos anos de vida, gozou do reconhecimento dos seus concidadãos e do governo austríaco. À esquerda: fotografia de Anton Bruckner em 1894.

creio que houve uma época em que o meu amigo Krzyżanowski e eu fomos os seus únicos seguidores. Isto deve ter sido, penso eu, entre os anos de 1875 e 1881. [...] A minha relação com Bruckner fortaleceu-se durante a composição da sua 7.ª sinfonia. Ainda hoje me lembro de que, numa linda manhã, durante uma conferência na Universidade, os meus amigos ficaram admirados ao ouvir que Bruckner me chamava para tocar para mim, num piano velho e cheio de pó, o magnífico tema do *adagio* da 7.ª sinfonia. Apesar da grande diferença de idades que havia entre nós, a natureza de Bruckner, sempre feliz, juvenil, quase infantil, fez da nossa relação uma verdadeira amizade. Graças a isso, aprendi, pouco a pouco, a compreender a sua vida e os seus ideais. Isso não podia deixar de me influenciar no meu desenvolvimento como homem e como artista. Assim, penso que, talvez, me deva considerar seu aluno com mais justiça de que outras pessoas.»

Mahler escreveu estas linhas a August Göllerich, biógrafo de Bruckner, em 1902. Nelas, demarca as relações, mais afetivas do que docentes, mantidas entre os dois. Durante décadas, Mahler e Bruckner formaram, para a crítica e o público, um desses absurdos pares musicais, do estilo Mozart-Haydn ou Ravel-Debussy, quando a realidade é que, por origem, formação, gostos, maneira de ser e resultados criativos, as suas personalidades são muito pouco coincidentes. Bruckner, tal como indicou Deryck Cooke, pertencia, «pela sua origem, a um dos estratos mais primitivos e baixos da sociedade européia, o dos trabalhadores rurais, firmemente enraizado na terra, indiscutivelmente obediente ao Estado e à igreja católica». Mahler provinha de um grupo étnico racialmente marginalizado, a comunidade judaica, e na sua educação combinavam-se o ceticismo e a dúvida sobre o institucionalizado, com inquietações filosófico-literárias muito diferentes das que o sólido contexto católico-tomista de S. Floriano ou Linz podiam proporcionar. Desde muito novo, Mahler definiu-se como um intelectual sofisticado, o que era impensável num espírito espontâneo e alegremente *naïf* como o de Bruckner. O respeito de um pela forma e a iconoclastia do outro provocam resultados tão diferentes — no âmbito sinfônico — como a coerência e a permanência da estrutura sonatística em Bruckner e o ataque incessante à mesma por parte de Mahler. O gosto pela grande forma é, isso sim, idêntico em ambos, e a admiração pela música de Wagner é um elemento comum; mas aqui há que distinguir, já que, para Bruckner, a mensagem de Wagner é o último elo na cadeia de grandes mestres centro-europeus cuja origem se poderia situar em Bach, e, por isso, essa música é só fermento e confirmação de uma estética própria; pelo contrário, para Mahler, como para Wolf, Zemlinsky ou Schönberg, o wagnerismo é revelação, pista de arranque a partir da qual se cria uma estética própria, que irá mais além do preconizado pelo músico de Leipzig. A ousadia da escrita, essencialmente no plano harmônico, é, apesar de tudo, constante na evolução da composição dos dois; mas, também aqui há que matizar o tratamento, visto que, em Bruckner, o respeito pela tonalidade, pela tríade básica representada no acorde, tem um sentido quase místico, não afastado do sagrado, cuja transgressão — que o próprio autor assinala no *finale* incompleto da 9.ª sinfonia — é algo herético, infernal, e pode até nisso ver-se uma explicação para a sua incapacidade de terminar a sua última página sinfônica; em Mahler, não existe esse respeito reverente pelas leis do temperamento, e vislumbra-se, freqüentemente, a «tentação» do paratonal ou atonal. Assinalemos um último traço que distingue claramente Bruckner e Mahler: contrapondo-se à endêmica insegurança do primeiro, encontramos a arrogância e a agressiva auto-suficiência do segundo, certo do seu valor e gênio desde a juventude. Ao ingressar na Universidade, Mahler matriculou-se nas aulas de harmonia de Bruckner — veja-se que não o fez no Conservatório — e teve oportunidade de conviver mais com o seu admirado professor quando se realizou a estréia infeliz da 3.ª sinfonia, em 16 de dezembro de 1877. A orquestra sabotou descaradamente a interpretação, dirigida pelo próprio compositor, e, no fim da audição, só vinte e cinco pessoas

Nos seus anos juvenis, Mahler, «que não provinha de um lar miserável», registra Alma nas suas recordações, «mas de uma embrutecedora estreiteza», passou dificuldades de todo o tipo. Partilhava um quarto com Wolf e Krzyżanowsky e bem assim as encomendas com comida que recebia de sua casa, de vez em quando. À direita: fotografia de Mahler quando tinha pouco mais de 20 anos.

Bettmann Archive

permaneciam na sala. Entre elas, estavam Mahler, Wolf e Krzyżanowski, que se aproximaram para consolar o desanimado artista. O entusiasmo mostrado pela obra fez que Bruckner confiasse ao jovem Mahler a sua transcrição para piano a quatro mãos, trabalho que este realizou em colaboração com Krzyżanowski.

Embora a relação de amizade entre Bruckner e Mahler passasse por diversas fases de plenitude e frieza, sempre subsistiu uma mútua corrente de admiração e afeto. Alma contou que, sempre que Mahler visitava seu mestre, este o acompanhava até à porta da rua com o chapéu na mão, típico gesto de cortesia austríaca.

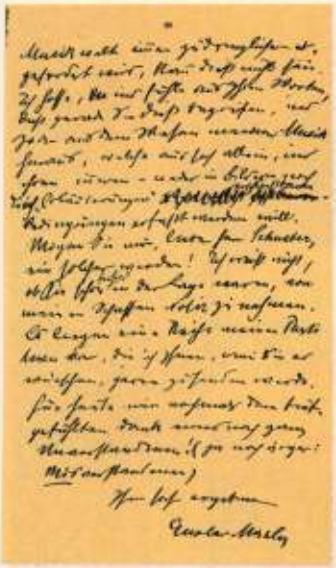
Anos de estudante

Quando terminou o primeiro ano do Conservatório, Mahler já completara satisfatoriamente os estudos de piano com Epstein e foi, portanto, admitido ao *Clavier-Concurs,* realizado em 23 de junho de 1876: o primeiro prêmio de interpretação de piano foi-lhe concedido por unanimidade, após a sua versão do primeiro andamento da sonata em lá menor, de Schubert. Em 1.º de julho de 1876, apresentou-se ao concurso de composição, que ganhou igualmente com o primeiro andamento de um quinteto com piano, obra que deu origem a múltiplas contradições entre os biógrafos.

No ano seguinte, Mahler voltou a concorrer ao certame de piano, ganhando-o de novo, desta vez com a interpretação da *Humoreske,* de Schumann. Em contrapartida, não conseguiu o prêmio de composição, talvez por uma razão de ordem acadêmica. Em 1912, Robert Hirschfeld escreveu ao crítico Ludwig Karpath, amigo e admirador de Mahler, dizendo que o compositor tinha sido suspenso dos seus estudos de contraponto: «Um segredo [...] zelosamente guardado pelos 'rapazes de Mahler' e que ninguém revelou.» A clara atitude anti-Mahler e anti-semita de Hirschfeld despertou todo o tipo de reservas acerca da veracidade da sua afirmação. No entanto, em 1980, David Matthews e Paul Banks trouxeram à luz documentos referentes a Mahler que se conservam no arquivo do Conservatório de Viena: as anotações daquilo a que poderíamos chamar «caderneta escolar» de Mahler vêm confirmar que, pelo menos, em parte, Hirschfeld dizia a verdade. No curso de 1875-1876, Mahler passou sem problemas na cadeira de contraponto, pela qual era responsável Franz Krenn; mas, no de 1876-1877, talvez devido a uma assistência irregular às aulas, não passou nas provas propostas no exame da mencionada disciplina, e por isso, tal como indica uma nota à margem, «não lhe foi permitido participar no concurso de composição».

Talvez o anteriormente exposto explique um dos mais singulares parágrafos do livro de Natalie Bauer-Lechner em que, pela boca de Mahler, lemos estas frases: «Agora compreendo por que razão, como sabemos, Schubert procurou estudar contraponto seriamente pouco antes da sua morte. Tinha consciência daquilo que lhe faltava no aspecto técnico. E posso muito bem imaginar o que sentia, pois eu mesmo tenho deficiências nesta matéria, já que, durante os meus anos de estudante, perdi a oportunidade de adquirir umas bases sólidas de contraponto.»

Ao entrar na Universidade, no princípio do ano escolar de 1877-1878, Mahler escolheu as seguintes matérias: história da arte grega, literatura antiga, filosofia medieval alemã (sobre o *Parsifal,* de Wolfram von Eschenbach) e história universal. As suas preferências esclarecem-nos sobre os seus gostos intelectuais. Em 1878, voltou a ser admitido no concurso de composição, que ganhou com *o scherzo* de outro quinteto com piano. Apresentou-se, igualmente, a um concurso de *lied,* mas não obteve nenhum prêmio; os galardões foram para o seu amigo Rudolf Krzyzanowski e um estudante desconhecido chamado Ludwig. Em 1934, Ludwig Karpath contou uma história surpreendente em relação a esta última competição: vinte anos depois do concurso de *lied,* sendo Mahler já diretor da Ópera de Viena, um homem da sua idade aproximou-se dele no café Kremser, e, hesitando, disse-lhe: «Talvez não se recorde de mim», ao que Mahler respondeu imediatamente: «Sei muito bem quem é. O seu nome é Ludwig e ganhou o primeiro prêmio num concurso de composição de *lieder* no Conservatório, em que eu não ganhei nada. A sua canção começava assim...», e prin-



Arquivo Sabbot

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

No período compreendido entre 1878-1880, Mahler teve a primeira crise espiritual da sua vida e enamorou-se de Josephine Poisl, com quem manteve uma correspondência apaixonada. Em cima: fragmento de uma carta autógrafa de Mahler.

Em cima: fotografia do crítico musical Eduard Hanslick (1825-1904), a cujas aulas Mahler assistiu na Universidade de Viena. Hanslick chegou a ser, como ele afirmara do seu professor Tomášek, «um dalai-lama da música».

cipiou a trauteá-la. Tal era a sua capacidade mnemotécnica.

De 1878 a 1880

Nos princípios de 1878, partindo de uma narração de Ludwig Bechstein, Mahler elaborou o texto de uma cantata intitulada *Das klagende Lied* («A Canção do Lamento»); o libreto foi terminado em 18 de março de 1878 e Mahler dedicou os dois anos seguintes a trabalhar a música. A obra ficou concluída em 1880.

No outono de 1878, Mahler deixou a Universidade, onde só regressou em abril de 1880. Passou as férias de 1878 e 1879 em Jihlava, em casa da família e, em certos períodos, na vizinha vila de Seelau, com o seu amigo Emil Freund. Uma prima deste, da mesma idade de Mahler, foi o primeiro romance conhecido do músico.

Além de alguns recitais em Jihlava, Mahler dedicou todo o seu tempo à composição musical. Este trabalho coincide com a primeira crise espiritual da sua vida, aos 19 anos, de que nos deixou testemunho nas apaixonadas cartas que enviou a Josef Steiner. Nelas, é patente um poderoso sentimento de união com a Natureza, de caráter panteísta, e uma melancolia imprevisível num jovem que ainda não tinha 20 anos: «Agora, as pálidas figuras da minha vida desfilam perante mim, como sombras de uma felicidade perdida, e a canção do desejo soa de novo nos meus ouvidos. E uma vez mais deambulamos juntos neste cantinho familiar, e ali vemos o amolador, de pé, segurando o seu chapéu entre as mãos sem pele. No meio dos sons discordantes da sua ferramenta, ouço os ecos de *Ernst von Schwaben*. Esta figura apresenta-se perante mim, procurando abraçar-me, e, quando a olho de perto, reconheço o meu pobre irmão. Os véus caem. As luzes e os sons dissipam-se.»

Mahler associa aqui uma ópera sobre o duque Ernesto de Suábia em que estava trabalhando — e cujo libreto Steiner escrevera em 1875 — com a trágica morte do seu irmão preferido, Ernst, falecido nesse mesmo ano.

«São seis da manhã. Estive no prado, sentado na pastagem ao pé de Farkas, o pastor, ouvindo o som da sua flauta. Ai, que triste e, no entanto, apaixonado êxtase palpitava nessa melodia popular! O Sol sorri-me de novo, o gelo do meu coração vai-se embora, vejo outra vez os céus azuis e as flores oscilantes, e as minhas troças depreciativas dissolvem-se em lágrimas de amor. E mais uma vez tenho de amar este mundo, com o seu ouropel, a sua inconsciência, o seu eterno riso! Ai, como desejaria ver este mundo totalmente despido, sem vestes nem adornos, tal como jaz perante o seu Criador!»

Talvez não fosse alheio a este estado de espírito o seu amor pela jovem Josephine Poisl, com quem trocaria uma correspondência apaixonada, só descoberta em 1930. Josephine, filha do encarregado dos correios de Jihlava, a quem Mahler dedica três canções em 1880, correspondeu inicialmente ao amor de Gustav, mas a intervenção paulatina da mãe, preocupada, sem dúvida, com a falta de futuro do jovem músico, acabou por forçar uma ruptura.

Mahler regressou a Viena, intensificando o convívio com Hugo Wolf. Ingressou com ele, seguindo as normas de um folheto de Wagner, numa sociedade vegetariana e, mais tarde, interessou-se pela política, relacionando-se com grupos de tendência socialista, nos quais, entre outras figuras, militavam o companheiro de Freud, Viktor Adler, o teórico Hans Emmanuel Sax, os irmãos Braun e o já mencionado Fritz Löhr.

Em abril de 1880, Mahler regressou à Universidade, matriculou-se em arqueologia, arte clássica, história da filosofia, história do Renascimento e filosofia de Schopenhauer. É importante assinalar que se matriculou igualmente no curso de história das formas musicais regido pelo antiwagneriano Eduard Hanslick, fanático perseguidor de Bruckner. Este fato revela-nos em que medida Mahler soube apreciar o grande tratadista da estética — e primeiro musicólogo da história — que foi Hanslick. Também em favor de Hanslick deve realçar-se ter sido, em 1897, um dos mais ativos defensores de que Mahler fosse nomeado diretor da Ópera Imperial.

Nos fins de 1880, deu-se a ruptura entre Mahler e Wolf, incidente que tanto Alma como Natalie contam pormenorizadamente. Um dia, Wolf comentou a Mahler que descobrira na Hofbibliothek um argumento maravilhoso para uma ópera fantástica, de conto de fadas, *Rübezahl*. Mahler indicou ao amigo que o tema era ideal para uma ópera-cômica; Wolf defendia que o adequado seria um tratamento transcendente; sem pensar nas conseqüências da brincadeira, Mahler dedicou a semana seguinte a elaborar um pormenorizado libreto humorístico. No fim desse tempo, perguntou a Wolf como ia o seu texto, ao que este respondeu que ainda não o tinha começado a redigir. Então, Mahler mostrou o seu libreto ao amigo. Wolf, enfurecido, insultou Mahler por lhe roubar uma idéia e todos os esforços deste para o persuadir que se tratava de uma brincadeira foram inúteis: Wolf deixou de falar a Mahler e as

Durante a permanência em Leipzig e não obstante a importância do seu cargo, que exigia cada vez mais dedicação, Mahler trabalhou no que seria o primeiro andamento da sua 2.ª sinfonia e, nos fins de março de 1888, terminou a 1.ª sinfonia, cuja interpretação em Leipzig lhe seria vedada. A sua amargura e as constantes disputas com a direção do teatro levaram-no a demitir-se, em maio de 1888. O balanço do seu trabalho foi positivo: na temporada de 1887-1888 dirigiu 214 representações de 54 obras. À direita: uma litografia que mostra o Neues Stadttheater de Leipzig.

Archiv für Kunst und Geschichte

relações entre os dois romperam-se. O que é paradoxal é que o primeiro não chegou a musicar o tema de *Rübezahl* e o segundo não o completou.

Primeiros empregos

Nos princípios de 1880, Mahler entrara em contato com Gustav Löwy, que seria seu representante durante dez anos; pouco antes do verão, este transmitiu-lhe uma oferta de tabalho para dirigir opereta durante a temporada estival, no pequeno teatro de Bad Hall, na Alta Áustria. O professor de Mahler, Julius Epstein, aconselhou calorosamente o jovem músico a aceitar, uma vez que isso lhe proporcionaria experiência e algum dinheiro. Assim começou sua carreira como regente de orquestra.

As atividades de Mahler no seu primeiro emprego em Bad Hall foram descritas por Alma com provável exagero: «O pai de Zwerenz, a *prima donna*, nomeou-o diretor de orquestra [...] num sentido muito especial. Os seus deveres consistiam em colocar a música nas estantes antes de cada representação, limpar o pó do piano e guardar novamente a música depois de cada espetáculo. Nos intervalos, devia passear a pequena Mizzi Zwerenz no seu carrinho, à volta do teatro.»

Quer seja verdade quer não, Mahler não regressou a Bad Hall no verão seguinte. Durante o inverno, completou em Viena *Das klagende Lied* e, no mês de junho, passou a ser *Kapellmeister* no Landestheater de Laibach, hoje Liubliana. Ali dirigiu a sua primeira ópera, *O Trovador*, de Verdi, em 3 de outubro de 1881. Quando terminou a temporada, tornou a ficar sem trabalho. Um novo regresso a Viena e a Jihlava permitiu-lhe que se dedicasse à composição: parte de *Rübezahl* e as primeiras canções das *Lieder und Gesänge*. Em 10 de janeiro, recebeu um telegrama imprevisto: era-lhe oferecida a direção do teatro de Olmutz, que aceitou imediatamente. O trabalho no Stadttheater carecia de transcendência, mas serviu para que Karl Überhorst, produtor de Dresden, o recomendasse ao intendente-geral da cidade de Kassel.

O Karltheater de Kassel proporcionava grandes possibilidades para o jovem maestro: poder presenciar as atuações de von Bülow com a Meiningen Hofkapelle e poder dirigir grandes obras do repertório, como *Der Freischütz*. Em 1883, Mahler enamorou-se de uma das cantoras da ópera, Johanna Richter. Embora a relação terminasse abruptamente, os seus frutos musicais seriam as *Canções de Um Viandante* e a primitiva elaboração da 1.ª sinfonia. Por outro lado, Mahler teve de atender à composição de diversas páginas ocasionais, algumas das quais terão uma funda repercussão na sua obra posterior, como a música de cena para *O Trombeteiro de Säkkingen*.

O prestígio de Mahler como maestro ia aumentando, o que motivou pouco a pouco uma série de deslocações fora de Kassel. Concretamente, obteve um êxito enorme no Festival de Münden, com *As Estações*, de Haydn, o que lhe valeu um contrato para dirigir, em 1885, o oratório *Paulus*, de Mendelssohn: as ausências de Kassel para preparar esta obra acabaram por provocar o rompimento entre o músico e as autoridades administrativas do Karltheater.

Recebeu, então, uma oferta de Angelo Neumann para que se encarregasse do Deutsches Landestheater de Praga, juntamente com outros dois regentes, Anton Seidl e Ludwig Slansky. Seidl deixou o cargo logo depois, o que motivou uma dura rivalidade entre Mahler e Slansky. Vencendo a inicial resistência do público e da crítica, Mahler dirigiu pela primeira vez obras que, a partir desse momento, ficariam permanen-

temente vinculadas à sua pessoa: *Fidélio, D. João, O Rapto do Serralho, Os Mestres Cantores, A Valquíria* e *Ifigênia em Áulida.*

É importante verificar que, na época de Praga, há já uma nítida dualidade nas atividades de Mahler: de um lado, o compositor principiante, já, pelo menos, com uma grande obra no ativo, *Das klagende Lied,* e de outro, o chefe de orquestra de prestígio crescente, cuja severidade, retidão e capacidade de trabalho começavam a tornar-se famosas. Era inevitável que o dilema temporal — o tempo que cada ocupação requer — se fosse estabelecendo com inapelável crueza. Num breve espaço de anos, a sua fama de regente igualará a de antecessores tão lendários como von Bülow, Richter, Levi ou Nikisch. Paulatinamente, o Mahler-compositor passará a ser uma figura de segundo plano comparada com o Mahler-maestro. Só a morte física do segundo permitiria ao primeiro, sozinho, ocupar o lugar que merecia na história da música.

Mas, em 1886, após duas temporadas que o converteram no ídolo musical da cidade, Praga começou a tornar-se pequena para ele e procurou novos caminhos. De fato, já os tinha tentado até antes de chegar ao Teatro Alemão da velha cidade, pois, em 1884, entrara em contato com Stägemann, intendente de Leipzig, com vista a um compromisso com o Neues Stadttheater, a partir de 1886. Mahler despediu-se de Praga com uma certa tristeza: a cidade «da amargura» de 1871 tinha-o compensado sobejamente doze anos depois.

Assim que chegou a Leipzig, um golpe de sorte colocou Mahler numa posição privilegiada: Arthur Nikisch, já na altura uma figura de lenda viva, devia dirigir, em janeiro de 1887, a primeira produção integral de *O Anel do Nibelungo,* mas uma inoportuna doença, após a representação de *O Ouro do Reno,* obrigou Mahler a empunhar a batuta em *A Valquíria* e *Siegfried,* com um êxito absoluto.

Pouco tempo depois, entrou em contato com Carl von Weber, neto do compositor: a admiração de Mahler pelas obras do avô daquele incitou Carl a mostrar ao compositor-maestro os esboços de uma ópera cômica — *Os Três Pintos* — que o autor de *Oberon* deixara. No seu tempo, Meyerbeer e Lachner consideraram impossível terminar a peça, situando a dificuldade suprema na decifração da grafia musical de Weber. Inicialmente renitente, Mahler acabou por se lançar ao trabalho até interpretar o hieroglífico sistema de escrita do artista: durante o verão e outono de 1887, trabalhou na partitura, adaptando peças pouco conhecidas de Weber e compondo diretamente seqüências baseadas nos temas empregados por este na ópera. Ao mesmo tempo, apaixona-se pela mulher de Carl, Marion: pensou-se sempre que esta relação fora unilateral, sentida apenas por Mahler, mas o testemunho de Ethel Smyth, compositora inglesa então residente em Leipzig, mostra que Marion von Weber correspondeu com intensidade ao amor de Mahler. De qualquer modo, prevaleceu o senso comum. A aventura teve a virtude de levar Mahler a retomar a composição: a 1.ª sinfonia e o começo da elaboração das canções relativas a *Des Knaben Wunderhorn* foram o fruto imediato.

Pela mesma razão terá Mahler aceitado o lugar de titular da Ópera Real de Budapeste, em 1889. A sua

chegada à instituição foi revolucionária: favorecendo «de dentro» os vibrantes sentimentos nacionalistas, impôs que as obras fossem cantadas em húngaro. Aqui sedimentou o seu repertório, chegando Brahms — depois de uma representação de *D. João* — a afirmar que «só em Budapeste se sabe montar esta obra em toda sua grandeza».

Hamburgo, plataforma para Viena

A morte dos pais de Mahler, em 1888, tornou-o responsável pelos seus irmãos menores. Foi esta a época de maior comunicação espiritual com a irmã Justine e Natalie Bauer-Lechner. Aos 31 anos, em 1891, Mahler aceitou um contrato substancial oferecido por Bernhard Pollini, que lhe deu plenos poderes na Ópera de Hamburgo. Estava no apogeu das suas faculdades de interpretação e no princípio do seu zênite como compositor. Em Budapeste, uns dias apenas antes da trágica morte do arquiduque Rodolfo e de Maria Vétsera em Mayerling, estreara a 1.ª sinfonia com êxito. Em Hamburgo, interpretou o *Totenfeier* da 2.ª sinfonia para von Bülow. Entre 1891 e 1897, completou, no seu refúgio de Steinbach — no Salzkammergut —, as 2.ª e 3.ª sinfonias, a maior parte dos *lieder* do *Wunderhorn* e começou a 4.ª sinfonia.

Com a morte de von Bülow, em 1894, assumiu a direção dos concertos sinfônicos. É o ano do encontro com o então muito jovem Bruno Walter, para quem Mahler «é uma encarnação do mestre de capela Kreisler, de E. T. A. Hoffmann — apaixonante, demoníaco». No ano seguinte, chegou a Hamburgo o soprano Anna von Mildenburg. Mahler reconheceu nela enormes potencialidades e transformou-a numa das primeiras cantoras do seu tempo, gerando-se entre os dois uma inevitável paixão.

Chamado a Londres, em 1892, para dirigir *O Anel do Nibelungo,* produtor em Hamburgo de estréias como *Falstaff, Hänsel und Gretel, Manon Lescaut* e *Eugênio Onéguin,* convidado para Moscou, intérprete das suas próprias obras em Berlim, no final do século

Archiv für Kunst und Geschichte

Mahler teve de demitir-se de diretor da Ópera de Budapeste devido a graves divergências com um administrador que não aceitava a sua paixão por Wagner. Foi imediatamente contratado como primeiro diretor da Ópera de Hamburgo, cidade que vemos representada na gravura de cima. Na página anterior: uma silhueta de Mahler, quando já adquirira a fama de tirano à frente da Filarmônica de Viena. Nesta cidade (embaixo, litografia da Ópera Imperial), Mahler desenvolveu ao máximo os seus dons de músico e de organizador. Sob a sua direção, a Ópera de Viena atingiu um grau de perfeição nunca igualado.

Mahler gozava de uma celebridade internacional insólita num homem com pouco mais de 35 anos. Estava, pois, preparado para o lugar que sempre ambicionara: a Hofoper, Ópera Imperial de Viena.

Triunfo em Viena

Em 1896, Mahler começou as suas diligências para obter a nomeação de diretor musical da Ópera de Viena. No verão desse ano, viajou com tal propósito para Bad-Ischl, a fim de falar com Johannes Brahms.

E. Lessing/Magnum/Zardoya

Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima: Mahler em 1899, no auge do seu prestígio internacional, considerado já como um maestro inexorável e irresistível. William Ritter, musicólogo e escritor suíço, que foi um dos primeiros admiradores de Mahler, classificou-o de nigromante, capaz de enfeitiçar «uma orquestra louca, pálida de atenção, quase apenas com os seus olhos negros, agudos como línguas de víbora».

Nos finais desse mesmo ano, Mahler reunira à sua volta um conjunto de apoios: havia quase unanimidade em relação a ser ele o músico mais capaz para reger os destinos do primeiro teatro do império. Mas interpunha-se com firmeza um obstáculo racial, esgrimido essencialmente por Cosima Wagner: a origem semita de Mahler. Cosima dava valor às extraordinárias interpretações que Mahler realizara da música do marido, mas negava-se a dar o seu consentimento, com base em surdas razões étnico-raciais. Foi Mahler quem resolveu a situação: em 23 de fevereiro de 1897, batisou-se na fé católica. Mera conveniência oportunista? Sim, de certo modo, mas não como causa última da decisão: desde há muito tempo, sempre preocupado com os temas religiosos, dedicara horas ao estudo da figura de Cristo, que o fascinava de um ponto de vista tanto humano como sobrenatural. Por fim, em abril de 1897, depois de muitas negociações, Mahler, aos 36 anos, foi designado para o cargo de novo diretor da Ópera Imperial.

Em 11 de maio de 1897, Mahler estreou-se no seu novo lugar com *Lohengrin* e começou imediatamente a impor a sua lei: suprimiu os cortes das óperas de Wagner e Mozart — que um maestro tão reputado como Hans Richter aceitara; proibiu a entrada na sala depois da sessão começada; impediu as manifestações de entusiasmo no meio das obras; desfez a claque; submeteu a orquestra e cantores a ensaios extenuantes e corrigiu vezes sem conta as *particellas*. Sob o seu mandato, a Ópera de Viena conheceu a fase mais frutuosa de toda a sua história. Só era responsável perante o imperador Francisco José, por intermédio do marechal da corte, o príncipe Montenuovo.

Estes poderes ainda foram ampliados: em 1898, sucedendo a Hans Richter, foi nomeado diretor da Filarmônica de Viena — que é a orquestra da Ópera e que organiza o seu ciclo próprio de concertos sinfônicos; permaneceu no lugar durante três anos, até 1901. Nesse período, viajou com a Filarmônica a Paris, para a Exposição Universal, estreou as 5.ª e 6.ª sinfonias de Bruckner, deu a conhecer a 9.ª sinfonia de Beethoven, com retoques orquestrais próprios, e orquestrou o quarteto n.º 11, em fá menor, op. 95, também de Beethoven, estreou *Die Waldtaube*, de Dvořák, *Aus Italien*, de Richard Strauss, e, ainda, a sua própria sinfonia *Ressurreição*.

Em 1901, foi operado às hemorróidas e passou a convalescença na costa adriática; nesse interim, soube que a Filarmônica tinha designado para maestro-adjunto o medíocre Josef Hellmesberger, filho do que fora diretor do Conservatório; contrariado com esta atitude, apresentou a sua demissão, embora continuasse a manter contato esporádico com o agrupamento.

No primeiro ano à frente da Ópera, Mahler recebeu a visita de Hugo Wolf, seu antigo amigo da adolescência. O êxito não lhe tinha sorrido e vinha pedir que a Hofoper estreasse a sua peça lírica sobre o tema de Alarcón, *El Corregidor*. Mas, tal como antes com o projeto de *Rübezahl*, um comentário de Mahler acerca da ópera de Rubinstein *O Demônio* provocou a ira de Wolf, que abandonou o gabinete do amigo num ataque de cólera. Foi detido poucas horas depois, quando corria pela cidade gritando que Mahler fora expulso da Ópera e era ele o novo diretor. Mais tarde, deu entrada num sanatório de doentes mentais. Morreu em 1903, e Mahler só no ano seguinte conseguiu representar *El Corregidor*, aliás com pouco êxito.

A lista de estréias patrocinadas por Mahler na ópera vienense entre 1897-1907 causa admiração: *Eugênio Onéguine*, *A Dama de Espadas* e *Iolanta*, de Tchaikovski, *Djamileh*, de Bizet, *La bohème*, de Leoncavallo, *Lo Speziale*, de Haydn, *Donna Diana*, de Reznicek, *Era Uma Vez*, de Zemlinski, *Fedora*, de Giordano, *Os Contos de Hoffmann*, de Offenbach, *Feuersnot*, de Richard Strauss, *Zaïde*, de Mozart, *Louise*, de Charpentier, *La bohème* e *Madame Butterfly*, de Puccini, *Die Rose von Liebesgarten*, de Pfitzner, *Sansão e Dalila*, de Saint-Saëns, além de páginas menos representativas.

Alma

Em 7 de novembro de 1901, Mahler assistiu a um serão em casa da família Zukerkandl. Encontravam-se presentes o pintor Gustav Klimt, Max Burkhard, diretor do Burgtheater, e uma jovem de 22 anos, Alma Schindler, filha do pintor Jakob Emil Schindler. O fascínio mútuo surgiu desde o primeiro momento. Depois de dois encontros posteriores — um no ensaio de *Os Contos de Hoffmann*, o outro durante a representação de *Orfeo*, de Gluck —, Mahler convidou a jovem para um passeio pelas ruas cobertas de neve, declarou-lhe os seus sentimentos com estas insólitas

palavras: «Não é fácil casar com um homem como eu. Sou livre e devo continuar a sê-lo.» Pouco antes do Natal, foi anunciado o noivado e casaram em 9 de março de 1902.

Alma Schindler era considerada «a mulher mais bela de Viena». Além disso, tinha um talento natural para a arte, como as suas uniões após a morte de Mahler põem em relevo: amante de Kokoschka, mulher de Gropius, mulher de Werfel. Nascida em 1879, morreu em 1964, com 85 anos. Quando conheceu Mahler, Alma vivia um idílio apaixonado com Alexander von Zemlinski e Klimt seguira-a por meia Europa, perdidamente enamorado, quando ela contava apenas 16 anos. Mas o encontro com Mahler mudou radicalmente a situação: depois da «declaração» de 27 de novembro, Alma anotou no seu diário: «É o único homem que pode dar sentido à minha vida, porque supera todos os que conheci até agora.»

Para compreender a relação do casal, nada melhor do que algumas citações do livro de Alma, *Mein Leben:*

«Estive sozinha toda a manhã até que Gustav abandonou o seu gabinete, plenamente feliz com o seu trabalho. Não me pude conter e os olhos marejaram-se-me de lágrimas de inveja. Pôs-se terrivelmente sério. Agora duvida do meu amor... quantas vezes duvidei eu também! [...] Ontem, disse-me que nunca trabalhara com tanta facilidade e perseverança como agora, e isso encheu-me de felicidade [...] Ele não deve saber nada das minhas lutas interiores. Dia após dia copio a partitura da 5.ª sinfonia e rivalizamos a ver quem acaba primeiro (verão de 1902).ª

Há uma semana que me levantei. Em 3 de novembro nasceu a minha filha Maria. Ainda não sinto um verdadeiro amor por ela. Tudo em mim pertence a Gustav [...] Às vezes, tenho a impressão de que me cortaram as asas. Por que razão, Gustav, prendeste a ti este pássaro colorido e alegre, se um triste e cinzento te teria servido melhor? [...] Gustav vive a sua vida e é também a dele que eu tenho de viver (novembro de 1902) [...] Tenho de voltar a dar lições de piano, uma vez que não posso compor. Quero voltar a ter uma vida intelectual íntima como acontecia antes. É uma desgraça para mim já não ter amigos. Mas Gustav não quer ver ninguém e não permite que ninguém me visite durante a sua ausência [...] Chegou Bruno Walter, Gustav toca para ele a 5.ª sinfonia. Deixa que Bruno Walter leia o que vai na sua alma. Até agora, a obra tinha-me pertencido só a mim. Copiei-a e juntos cantamos os temas. Agora pertence aos homens (outubro de 1904) [...] As minhas filhas estão doentes. Maria já se encontra um pouco melhor mas a pequena Ana, não. Por mais triste que seja, o fato enche-me de forças [...] Sinto-me contente e alegre como raras vezes. Sei para que estou neste mundo: as minhas filhas precisam de mim. E Gustav Mahler também. Mas a ele

Arquivo Salvat

Ina

À direita: Alma, mulher de Mahler, a quem dedicou dez anos da sua vida. Nota-se a sua presença numa grande parte da obra do músico, que, depois de uma grave crise nas relações do casal, procurou modificar sua atitude inicial perante a atividade criadora da mulher, insistindo com ela para que voltasse a compor. Em cima: capa da edição de Cinco Canções, *de Alma Mahler, publicadas em 1910.*

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

À esquerda: Antes da Refeição, *da autoria de Karl Moll, padrasto de Alma, que aparece à direita do quadro. Moll fazia parte da* Sezession, *um grupo de artistas que, com o lema de «para cada época a sua arte, para cada arte a sua liberdade», rompeu com as tradições académicas. Mahler autodeclarou-se regente de orquestra e adaptador musical do grupo.*

Embaixo: última fotografia de Mahler, no seu regresso à Europa em 1911. Com o organismo já minado pela doença, conta sua mulher que, durante a viagem, «quase todos os dias se levantava e nós, mais do que ajudá-lo a andar, transportávamo-lo até à coberta, onde o capitão desocupara um grande espaço para que não fosse visto pelos outros passageiros».

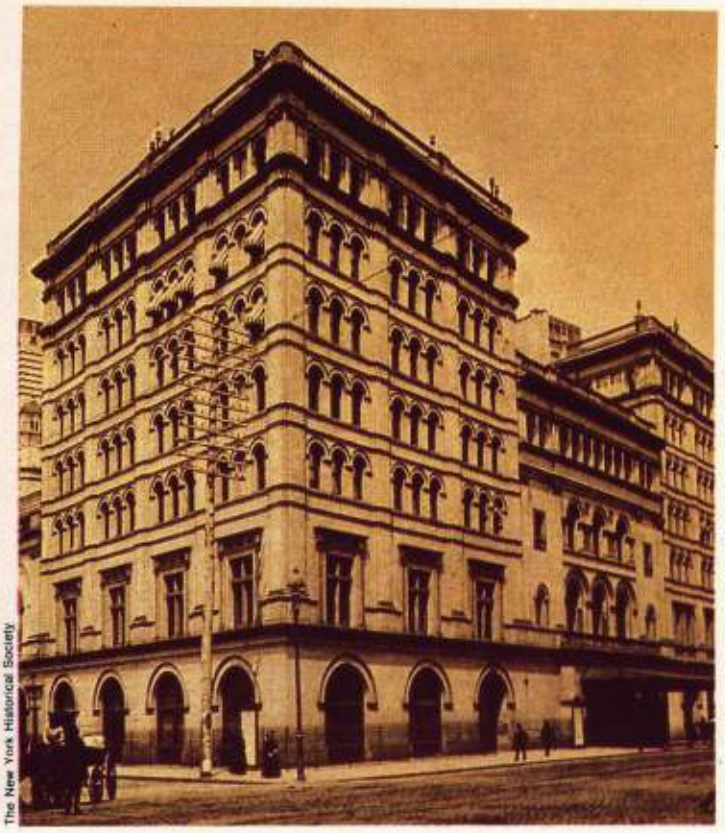
não posso oferecer todo o meu calor. Por que não? Ao princípio, sentia-o como um estranho para mim e ainda hoje o é em muitos aspectos. Por isso, há coisas nele que não chego a compreender. E, quando as compreendo, há algo que me afasta da sua pessoa. Mas há tanto de positivo nisto! Sei que o amo verdadeiramente e que não poderia viver sem ele. Tirou-me tanto, que agora é o meu único apoio (janeiro de 1905)».

Logo no começo das suas relações, Mahler exigiu que Alma, compositora *amateur*, abandonasse a atividade criadora para se consagrar à dele. Alma acedeu. A decisão pesou-lhe durante os quase dez anos que durou o casamento mas, como vingança, tornou-se co-protagonista das obras do marido. As 5.ª, 6.ª e 8.ª sinfonias, bem como dois ciclos de *lieder* sobre Rückert, nasceram com e por Alma. Por outro lado, o ambiente artístico da família de Alma — a mãe casara em segundas núpcias com Karl Moll, também pintor — pôs o compositor em contato com personalidades interessantes, das quais a mais importante era Alfred Roller. Depois de uma conversa sobre *Tristão*, contratou-o como cenógrafo da ópera. Do binômio Roller-Mahler nasceram sete produções magistrais: *Tristão* em 1903, *Fidélio* em 1904, *O Ouro do Reno* e *D. João* em 1905, *As Bodas de Fígaro* em 1906, *A Valquíria* e *Ifigênia em Áulida* em 1907.

Não menos relevante foi o contato de Mahler com a vanguarda musical vienense, à cabeça da qual se encontrava Schönberg com os seus alunos Berg e Webern. Inicialmente, as relações entre Mahler e Schönberg foram receosas, quase violentas; mais tarde, o segundo sentiu-se conquistado pela música do primeiro. A atitude de Mahler perante a música de Schönberg foi sempre respeitosa e de defesa ativa, como durante a estréia do quarteto op. 7 e da sinfonia de câmara

Ullstein

O Metropolitan de Nova Iorque — fotografia da direita — foi inaugurado em 22 de outubro de 1883. Criado por um grupo de milionários que não conseguia palcos em exclusivo na Academia de Música existente, o Metropolitan não tardou a transcender os seus objetivos iniciais. A temporada de 1907-1908 incluiu a atuação de Gustav Mahler, que obteve o aplauso de uma crítica caracterizada pela sua dureza.


The New York Historical Society

n.º 1. «Não compreendo a sua música», disse a Alma a respeito de Schönberg, «mas ele é mais novo e tem, sem dúvida, razão.» Até no campo pecuniário, Mahler ajudou o jovem músico sem o ferir no seu tremendo orgulho, atitude que Schönberg recordará sempre com afeto e emoção. Por sua vez, Berg e Webern venerarão Mahler e serão impulsionadores fanáticos da sua obra; uns anos mais tarde, Berg dedicará a Alma o seu *Wozzeck* — em que tanto há de homenagem a Mahler.

Nestes densos anos, também não faltaram apoios externos. Um, próximo, foi o de Richard Strauss, que interpretava freqüentemente música de Mahler, retribuindo, assim, os favores que as suas obras recebiam do diretor da Hofoper. Mahler só não pôde levar a Viena uma página, *Salomé*, por causa da censura. Mais distante, mas mais entusiasta, foi Willem Mengelberg, que transformou o Concertgebouw de Amsterdam em santuário mahleriano.

Dificuldades em Viena

A posição de Mahler na Ópera de Viena foi-se deteriorando com o decorrer dos anos: uma das causas primordiais foi a campanha anti-semítica desenvolvida pela imprensa. Além disso, as relações de Mahler com o príncipe Montenuovo — o que equivalia a dizer com o próprio *Kaiser* — foram-se ressentindo paulatinamente, tanto pelas dramáticas condições de trabalho que o músico impusera na Ópera como por um certo abandono das suas funções «secundárias» — direção de peças de repertório, por exemplo — em favor das suas próprias obras. A crise eclodiu um pouco antes da Semana Santa de 1907. O pretexto foi um bailado montado por Alfred Roller que deixou sem bailarinas o coreógrafo oficial, Hassreiter, que protestou junto de Montenuovo. Mahler tomou o partido de Roller. «É a primeira vez que o senhor aprova uma irregularidade e não podemos deixar passar isso em claro», disse o camareiro da corte imperial. A isso, juntou-se a notícia de que o músico pensava ausentar-se de Viena no Pentecostes para dirigir uns concertos em Roma. Ao regressar, em 17 de março, Mahler apresentou o seu pedido de demissão a Montenuovo, embora aceitasse ficar à frente da Hofoper até dezembro.

Em 5 de junho, Mahler assinou um contrato com Conried, administrador do Metropolitan de Nova Iorque, no qual se comprometia a apresentar-se na América do Norte em 1.º de janeiro de 1908. Em 5 de julho, assim que a família chegou à residência estival de Maiernigg, a filha mais velha, Maria («Putzi»), adoeceu com escarlatina, que depois se complicou com difteria. Após duas semanas de angustiosa agonia, a pequena Maria, de 4 anos, morreu. Quando o corpo de «Putzi» foi colocado no seu pequeno caixão branco, a mãe de Alma teve uma paragem cardíaca e desmaiou. O Dr. Blumenthal foi observar as duas mulheres. Para elevar o moral da exânime Alma, Mahler gracejou: «Então, doutor, não me quer observar também?» Alma relata que, depois de o auscultar, Blumenthal disse, nesse tom jocoso que os médicos adotam freqüentemente quando acabam de diagnosticar uma doença fatal: «Pois bem, não há motivo para estar orgulhoso de um coração neste estado.» Uma rápida viagem a Viena serviu para que o Dr. Kovacs confirmasse o diagnóstico e aconselhasse a Mahler uma drástica mudança de vida. A doença de que sofria era uma endocardite subaguda, um mal de origem bacteriana. Para Mahler, os *Kindertotenlieder* e a 6.ª sinfonia tinham-se transformado numa injusta realidade.

O «Novo Mundo»

Em 9 de dezembro de 1907, Gustav e Alma Mahler deixaram a capital austríaca. Uns dias antes, Mahler despedira-se de Viena, interpretando *Fidélio* e a sua 2.ª sinfonia. Em 1.º de janeiro de 1908, estreou-se no Metropolitan com uma das suas partituras prediletas, *Tristão e Isolda*. O êxito foi enorme. Contudo, os acontecimentos de 1907 tinham alterado substancialmente a atitude de Mahler: quase sem levantar objeções, aceitou a presença de cantores de segunda categoria ao lado das grandes figuras e efetuou os cortes tradicionalmente impostos. Nos meses seguintes, dirigiu *D. João*, *Siegfried*, *A Valquíria* e *Fidélio*.

Em maio de 1908, os Mahler regressaram à Europa. Em Wiesbaden, o músico dirigiu a sua 1.ª sinfonia. Em 11 de setembro, estreou a 7.ª sinfonia em Praga. No outono, a família voltou à América. Assim que chegou, Mahler recebeu uma notícia má: Conried havia-se demitido por razões de saúde e o seu sucessor, Giulio Gatti-Casazza, chamara o jovem Artur Toscanini, estrela do Scala. Durante esta temporada conflituosa,

The Philharmonic Society
of New York

1910... SIXTY-NINTH SEASON ...1911

Gustav Mahler . . . Conductor

MANAGEMENT LOUDON CHARLTON

Carnegie Hall

TUESDAY NIGHT, JANUARY 17
AT EIGHT-FIFTEEN

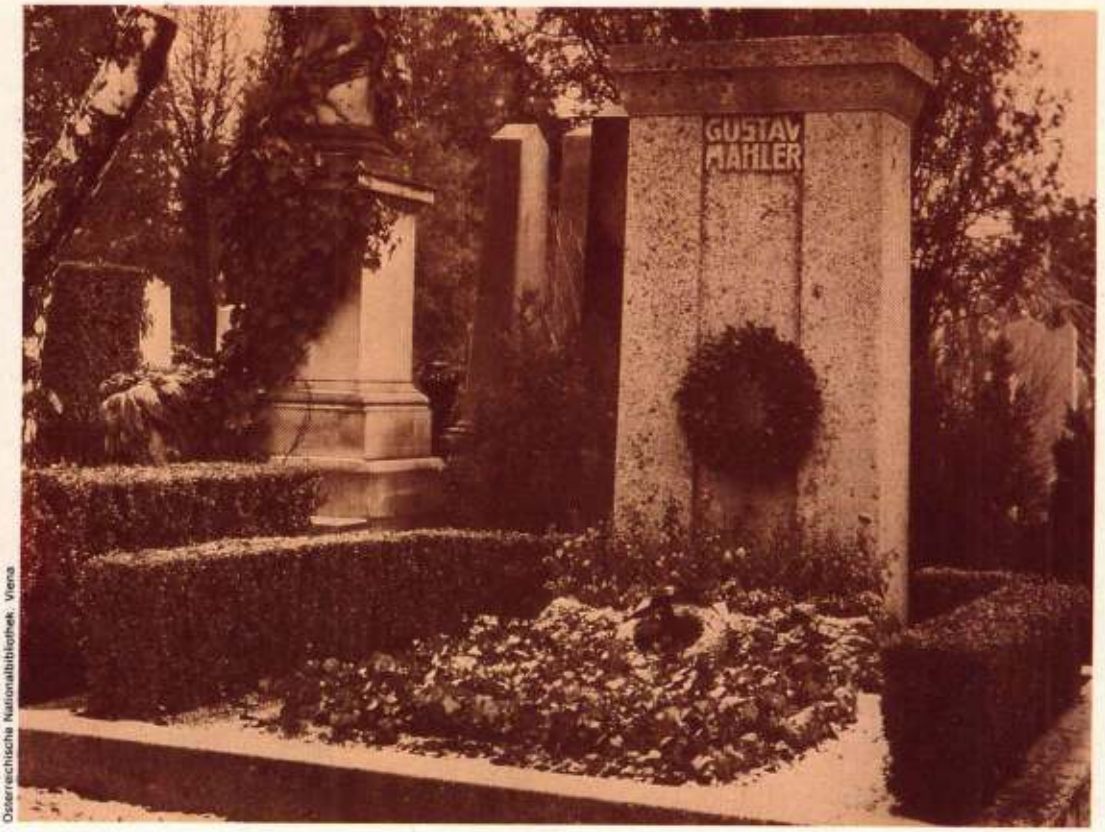
FRIDAY AFTERNOON, JANUARY 20
AT TWO-THIRTY

Soloist
MME. BELLA ALTEN
of the Metropolitan Opera House

All-Modern Programme

1. OVERTURE "Das Kätchen von Heilbronn" . . . Pfitzner
2. SYMPHONY No. 4, in G major . . . Mahler
3. "EIN HELDENLEBEN" Opus 40 . . . Richard Strauss

The Steinway Piano is the Official Piano of the Philharmonic Society



Arquivo Sabat

Österreichische Nationalbibliothek, Viena

Em cima: um dos programas da Filarmônica de Nova Iorque, referente à última temporada de Mahler naquela cidade. À direita: o seu túmulo, tal como ele indicou, com uma lápide desenhada por Josef Hoffmann.

Mahler dirigiu *As Bodas de Fígaro*, *A Noiva Vendida* e *Tristão*, no Metropolitan. Depois dalguns concertos com a Sinfônica de Nova Iorque, ofereceram-lhe a direção, como titular, da Filarmônica. No verão, Mahler e a mulher voltaram ao velho continente.

Ao regressar a Nova Iorque, no outono, Mahler assinou um contrato para dirigir a Filarmônica durante três temporadas, para as quais programou uma quantidade notável de obras que eram de grande novidade e de que Michael Kennedy nos dá a relação: *Noturnos*, *Iberia* e *Rondas da Primavera*, de Debussy; *Turandot* (suíte), de Busoni; o concerto n.º 3, de Rachmaninoff (com o autor no piano); as *Variações Enigma* e as *Sea Pictures*, de Elgar; a 2.ª sinfonia de Tchaikovski; o concerto de piano em ré menor, de Mac Dowell; *Assim Falou Zaratustra*, de Richard Strauss; a *Irish Symphony*, de Stanford, e peças de Lalo, Berlioz, Chabrier, Dvorák, Pfitzner, Bach, Grétry, Rameau, Schumann, Bizet, Mozart e até mesmo de Ives.

O verão de 1910 não foi uma época de férias. Febrilmente ativo, Mahler deu concertos em Paris, Roma e Colônia, preparou e dirigiu a estréia em Munique da sua 8.ª sinfonia — em 12 de setembro — e trabalhou intensamente no manuscrito da 10.ª Por esta altura, gerou-se uma crise conjugal entre Gustav e Alma: o espírito independente e mais jovem da mulher revoltou-se contra aquilo que durante anos sentira como submissão ao músico e o desinteresse deste pela sua pessoa; aceitou os galanteios de Ossip Gabrilovich e propôs-se abandonar Mahler pelo jovem arquiteto Walter Gropius. Mahler compreendeu, então, que podia perder Alma. Uma visita a Sigmund Freud em Leyden, na Holanda, ajudou-o a esclarecer os seus sentimentos. Talvez tardiamente, tentou emendar erros do passado: desenterrou as composições juvenis de Alma e insistiu para que voltasse a compor, dedicou-lhe a 8.ª sinfonia e transformou o manuscrito da 10.ª numa confissão apaixonada. Fez planos, preparou viagens e pensou na possibilidade de mais filhos, mas estava escrito que só lhe restavam uns meses de vida.

«O fim»

Em 21 de fevereiro, Mahler estreou a *Canção de Embalar junto da Tumba de Minha Mãe*, de Busoni, em Nova Iorque. No intervalo, ardendo em febre, teve de fazer esforços sobre-humanos para dirigir a segunda parte. Nos dias seguintes, os seus cabelos pretos tornaram-se cinzentos. Após várias semanas de análises e tratamento médico, o Dr. Fränkel recomendou que se mudasse para a Europa. Desembarcaram em Cherbourg nos primeiros dias de maio e seguiram para Paris. O Dr. Chvostek, que viera de Viena, aconselhou o regresso imediato à Áustria, «embora não haja qualquer esperança». Em 12 de maio, começou a penúltima viagem: «Era horrível vê-lo percorrer o trem transportado numa maca, ao longo do corredor estreito.» Estação após estação, os jornalistas pediam dados sobre o seu estado. Ao chegar a Viena, foi levado numa ambulância para o Löw Sanatorium. Em 18 de maio, «teve dificuldade em respirar e tiveram de lhe dar oxigênio». Olhou para todos, com olhos admirados. Sorriu e disse duas vezes: «Mozart!» À meia-noite, no meio de uma tempestade, cessou o estertor da morte. Mahler empreendera a viagem definitiva. No dia seguinte, o seu corpo foi depositado junto do da pequena «Putzi», no cemitério de Grinzing, sem qualquer cerimônia. Uns dias antes, dissera a Ana, mãe de Alma: «Que no túmulo figure só o meu nome, Mahler: os que vierem ver-me, saberão que ali estou; os outros, não precisam de o saber.» □

Capítulo 25

Uma obra bela e trágica

Obras de juventude

O principal problema que se levanta ao abordar o estudo da produção juvenil de Mahler é a sua catalogação. Subsistem, ainda hoje, numerosas dúvidas sobre as composições que escreveu entre os 15 e os 25 anos. Da soma dos diversos testemunhos dados resulta um inventário previsivelmente absurdo: por exemplo, se juntarmos as sinfonias que Bauer-Lechner, Alma, Paul Stefan, Richard Specht e Mengelberg atribuem ao compositor e anteriores à obra que hoje conhecemos por 1.ª sinfonia, o montante global é de sete páginas sinfônicas escritas antes de 1883, número exagerado e em relação ao qual se podem pôr hipóteses contrárias.

Por outro lado, o inventário criativo «oficial» — isto é, aquele que o próprio Mahler deixou — começa em 1880, com a cantata *Das klagende Lied*, terminada quando tinha 20 anos. Mas o simples estudo desta partitura na sua versão primitiva revela um domínio dos meios que torna inviável qualquer hipótese de *ópera prima*. É quase impensável que três anos de conservatório tenham podido conferir tanta destreza técnica a uma pessoa, por mais notáveis que sejam os seus dons naturais. Além disso, existem vários testemunhos de um número «possível» de páginas de diversos gêneros antes de *Das klagende Lied*. Até há relativamente poucos anos, estas composições juvenis eram consideradas irrelevantes, mas a publicação revista do primeiro volume da biografia de Donald Mitchell pôs as coisas no devido lugar, justificando a importância desse legado.

Obras destruídas, perdidas ou incompletas

Dentro da fragilidade de qualquer enumeração, anotaremos uma série de obras sobre cuja importância parece haver um princípio de acordo entre os especialistas. Nas diferentes publicações de Lagrange, Mitchell, Matthews e Martner podem encontrar-se referências a outras obras que não indicamos aqui, em virtude de a sua «viabilidade» ser meramente especulativa.

Polca com uma marcha fúnebre introdutória. — É uma peça de piano, talvez de 1867, citada por Natalie Bauer-Lechner e desaparecida.

Três canções para voz e piano. — A data de composição é muito incerta — Denis Matthews só se arrisca a situá-la entre 1870 e 1880 —, e sabe-se que uma das peças tinha texto de Lessing *(«Die Türken haben schöne Töchter»)*. Outra das canções era dedicada a Marie Lorenz. Partitura desaparecida.

Noturno para violoncelo. — É, novamente, uma obra citada por Bauer-Lechner, que a situa nos anos dos estudos em Viena, 1875-1880. Página desaparecida.

Sonata de violino e piano. — Esta composição deve ter sido escrita entre 1875 e 1876, posto que foi interpretada em Jihlava em 31 de julho de 1876, tendo atuado como pianista o próprio Mahler. Página desaparecida.

Quarteto de piano e cordas, em lá menor: primeiro andamento. — Esta é a mais antiga peça de música de Mahler que chegou aos nossos dias. Foi escrita durante o primeiro ano de Mahler no Conservatório e foi interpretada nessa instituição em 10 de julho de 1876, com o compositor ao piano. Apesar do seu academismo, alguns traços determinam já o seu autor: o emprego da tonalidade de lá menor; o fato de os dois temas da exposição se apresentarem na mesma tonalidade — não no esquema clássico tônica-dominante ou tônica-relativa — e o próprio clímax que se gera no desenvolvimento, embora este possa ter tido uma origem muito clara em Schubert.

«Scherzo» para quarteto com piano, em sol menor. — Fragmento de 36 compassos. É provável que este breve episódio fizesse parte do quarteto acima mencionado, embora Lagrange não deixe de manifestar o seu assombro perante o fato de uma obra em lá menor apresentar um *scherzo* em sol.

Duas canções. — Trata-se de fragmentos, que estiveram em poder de Alma Mahler. Podem datar de 1875. Os textos deviam-se, a Zuccalmaglio e Heine.

Quarteto de piano e cordas. — Pode tratar-se da mesma obra em lá menor anteriormente comentada. A confusão deriva de uma observação do próprio Mahler, segundo a qual, ao concluir os estudos (1878), mandou para a Rússia, para um concurso, a «melhor das suas obras juvenis», extraviada mais tarde. No caso de se tratar de outra obra, a partitura perdeu-se.

Quinteto de piano e cordas. — É a obra a que pertence o primeiro andamento com que Mahler ganhou o primeiro prêmio de composição do Conservatório no fim do ano de 1875-1876. Há uma enorme controvérsia sobre este tema, chegando Mitchell a sustentar durante anos a tese de que esta peça não era senão o quarteto em lá menor, e que o termo «quinteto» provinha de uma confusão. Página desaparecida.

Natalie Bauer-Lechner (1858-1921), que vemos na fotografia apresentada embaixo, conheceu Mahler durante os dias do Conservatório. O seu diário, publicado em 1923, com o título de Recordações de Gustav Mahler, *fornece singulares informações sobre as obras juvenis deste, anteriores a* Das klagende Lied.

Propiedad de Arthur Spiegler, Viena

«Scherzo» para quinteto com piano. —Data de 1878 e é a página que valeu a Mahler o prêmio de composição nesse ano. Há referências à sua interpretação no Conservatório, em 11 de julho desse ano, com Mahler no piano.

«Herzog Ernst von Schwaben» («O Duque Ernesto da Suábia»). — Ópera com libreto de Josef Steiner, desaparecida e possivelmente nunca terminada. Parte dela deve ter sido redigida em 1875, durante a estada dos dois amigos em Ronow.

«Das klagende Lied» («A Canção do Lamento»). — Primeira partitura coral-orquestral de Mahler que chegou integralmente, na sua versão original, até os nossos dias. Iniciada em 1878, foi concluída em 1880. Trata-se de uma cantata em três seções, com texto do próprio músico. Será comentada mais adiante.

Suíte de piano. — Pode ter sido escrita em 1876. Bauer-Lechner diz, a seu respeito, que Mahler a escreveu rapidamente para substituir, num concerto do Conservatório, uma sinfonia sua que Hellmesberger se negou a ensaiar. Página desaparecida.

Sinfonia «do Conservatório» — É a obra anteriormente mencionada, de que dão testemunho Natalie Bauer-Lechner e Richard Specht. Página desaparecida.

Quinteto de cordas. — É citado por Richard Specht e a sua data de composição — por outro lado improvável — pode ter sido 1876. Página desaparecida.

Sinfonia em lá menor. — Trata-se, uma vez mais, de uma informação de Mahler a Natalie Bauer-Lechner, pela qual «três andamentos estavam completos, enquanto o quarto não passou do piano». A data de composição situa-se entre 1882 e 1883. Partitura perdida.

«Rübezahl». — Ópera mágica, com libreto de Mahler. Foi a página que originou o mal-entendido com Hugo Wolf. Conserva-se o libreto redigido pelo próprio compositor, que trabalhou entre 1879 e 1883 na composição da música, mas não resta desta nenhum vestígio.

«Die Argonauten» («Os Argonautas»). — Ópera com libreto de Mahler e Steiner. Os dados existentes apontam para 1878-1880 como possíveis anos de composição. Em última análise, a cantata superou a ópera, que ficou em projeto, embora Mahler em 1896, tivesse dito a Natalie que escrevera, então, o prelúdio da peça. Partitura desaparecida.

Três canções para tenor e piano. — Os textos são do próprio Mahler e constituem, juntamente com o *Quartettsatz* em lá menor e *Das klagende Lied,* as suas mais recuadas composições chegadas aos nossos dias. O projeto de Mahler era um ciclo de cinco canções dedicadas ao seu primeiro grande amor, Josephine Poisl; mas desse ciclo realizou apenas três peças, as conhecidas por *«Im Lenz»* («Na Primavera»), *«Winterlied»* («Canção do inverno») e *«Maitanz in Grünen»* («Dança de Maio no Prado»): a citada em último lugar foi integrada no primeiro caderno dos *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit.* Tem interesse notar que, nestas páginas, Mahler pratica já um uso sutil da «tonalidade progressiva», que tão característica se tornará nos seus *lieder* e sinfonias posteriores. *«Im Lenz»,* por exemplo, começa em fá maior para terminar em lá bemol.

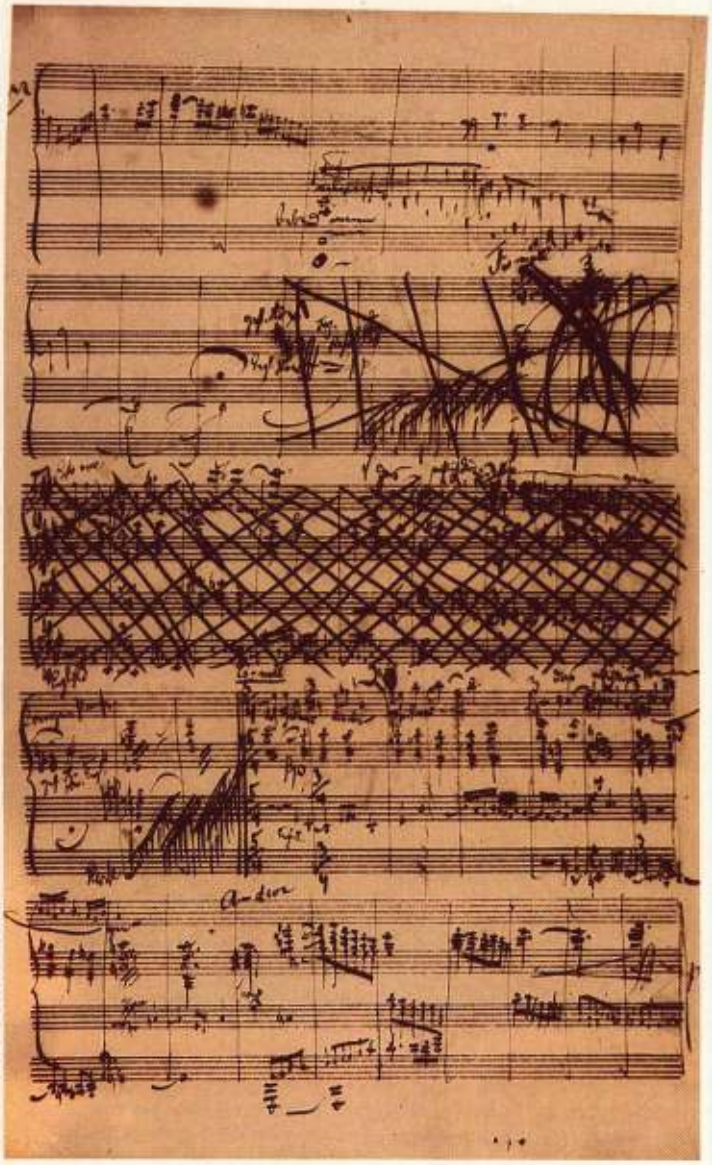
«Lieder und Gesänge aus der Judendzeit». — O primeiro caderno da série, escrito entre 1880 e 1887, foi, mais tarde, reunido aos outros dois. Compreende canções e cantares de juventude, redigidas entre 1880 e 1889. Será analisado mais adiante.

Sinfonia «Nórdica». — Todos os biógrafos coetâneos de Mahler mencionam esta sinfonia ou suíte, «inspirada na lenda de um velho rei nórdico», segundo uma carta de Mahler a Natalie. Guido Adler atribui-lhe a data de 1882, enquanto Stefan a situa nos anos do Conservatório. A carta a Natalie e outras a Kisper, mencionando a composição, têm a data de 1879. Aparentemente, a obra ficou incompleta.

Quatro sinfonias de Dresden. — Este grupo de possíveis obras levantou um dos mais árduos e não resolvidos enigmas em torno da produção de Mahler. Paul Stefan, o seu primeiro biógrafo, preparou, em 1938, uma comunicação à revista *Musical America* em que se referia a «quatro sinfonias de juventude desconhecidas», redescobertas pelo regente de orquestra holandês Willem Mengelberg. Segundo Stefan, Mengelberg e o compositor Max von Schilling tinham passado uma noite inteira interpretando no piano, em Dresden, na biblioteca da baronesa Marion von Weber, com quem Mahler viveu um caso amoroso em Leipzig. Mas diversos fatores põem em dúvida estas observações: em primeiro lugar, Marion, mulher de Karl, neto de Weber, morreu em 1931, passando a sua biblioteca a ser propriedade de sua filha; mesmo no caso de Mengelberg e von Schilling terem tido acesso a manuscritos de Mahler conservados na dita coleção, a presença do segundo faz pouco sentido, já que era um antimahleriano e um anti-semita feroz. Infelizmente, a guerra e o bombardeamento de Dresden pelos aliados destruiu a biblioteca dos Weber e nos restos da mesma, enviados para Berlim quando terminou a contenda, não figura nenhum manuscrito de Mahler. Mengelberg, que manteve descarado colaboracionismo com os nazis, morreu na sua pátria, a Holanda, em 1951, sem ter esclarecido estes fatos. Por outro lado, von Schilling falecera antes da comunicação de Stefan, pelo que o mistério ficou por aclarar.

Apontaremos, finalmente, embora se trate de obras

Entre as obras do jovem Mahler que não chegaram aos nossos dias figura a sinfonia Nórdica, *que, segundo o seu autor, se inspirava na «lenda de um distante rei nórdico» e que os biógrafos situam entre 1879 e 1882.*

Arquivo Salvat

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

Após o seu primeiro contrato importante em Olmutz, Mahler ocupou o lugar de segundo-diretor de orquestra da Ópera Real de Kassel. Nessa época, compôs a primeira música para o poema de Scheffell Der Trompeter von Säkkingen. *Em cima: capa da edição 214 deste poema.*

Em cima, uma página autógrafa de «O Jogral», segunda parte de Das klagende Lied *(1880). Numa carta ao crítico e compositor Max Marschalk disse Mahler: «A primeira obra em que me encontrei como 'Mahler' foi* Das klagende Lied. *Considero-o o meu opus n.º 1.»*

fragmentadas ou perdidas, quatro partituras escritas entre 1883 e 1885, durante a estada de Mahler em Kassel.

Música de cena para «Der Trompeter von Säkkingen» («O Trombeteiro de Säkkingen»). — Sete peças para acompanhar uma série de *tableaux vivants* baseados nos poemas de Viktor von Scheffel, das quais se conserva só a primeira, *«Ein Ständchen am Rhein»* («Uma Serenata junto do Reno»), utilizada, mais tarde, como *andante (Blumine)* da 1.ª sinfonia, na sua versão inicial de poema sinfônico. Parte desta música ganhou corpo, aparentemente, na 2.ª sinfonia.

Prelúdio para coro e orquestra. — Esta partitura, destinada a homenagear o ator Karl Häser no seu quinquagésimo aniversário, foi destruída no bombardeamento de Kassel em 1944.

«Das Volkslied». — Partitura para solistas vocais, coro e orquestra. É dada por perdida.

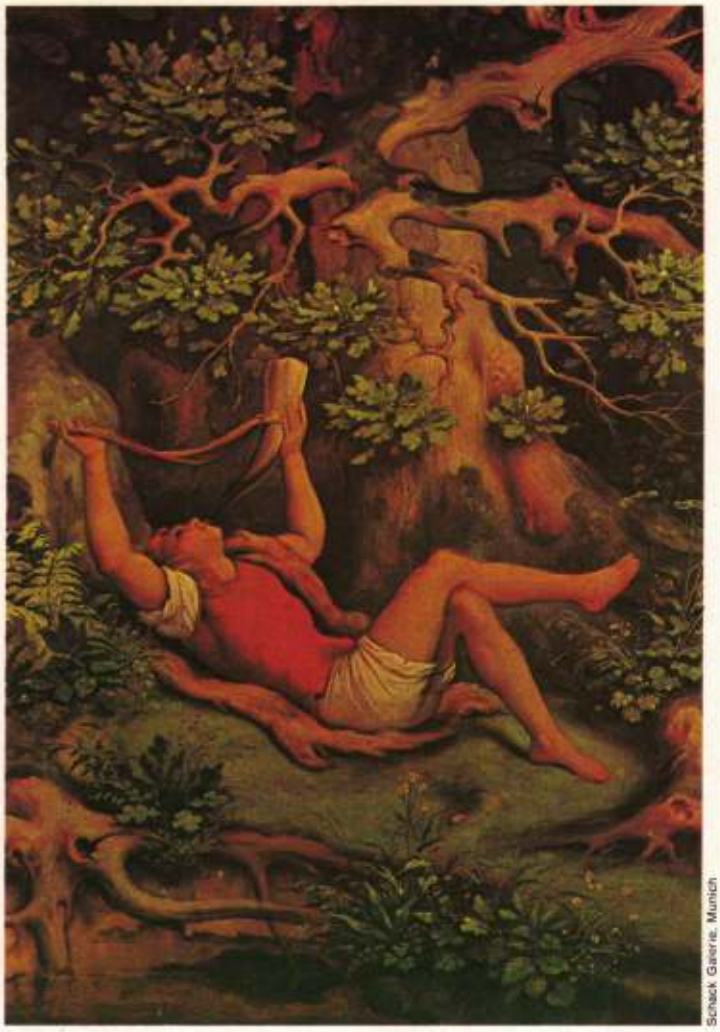
«Hino Fúnebre à Imperatriz Maria Ana». — A soberana em questão falecera em 1884 e David Matthews reproduz o testemunho de Josef Stransky, de 1911, segundo o qual Mahler escreveu esta obra de circunstância para as cerimônias fúnebres em Kassel. A partitura desapareceu também.

«Das klagende Lied»

Mahler reviu esta página de 1878-1880 duas vezes: a primeira, em Hamburgo, em 1892-1893; a segunda, em Viena, em 1898. Logo na primeira destas revisões, eliminou a seqüência que originalmente abria a obra, *«Waldmärchen»* («Conto do Bosque»), deixando apenas a segunda e a terceira partes, *«Der Spielmann»* («O Jogral») e *«Hochzeitstück»* («Peça Nupcial»). Na sua forma primitiva, *Das klagende Lied* («A Canção do Lamento») requeria quatro solistas: soprano, contralto, tenor e barítono; a eliminação de *«Waldmärchen»* suprimiu a intervenção do último. A partitura, na sua versão em duas seções, foi impressa em 1901. Só em 1934, em Brno, e 1935, em Viena, a obra foi executada, retornando ao esquema primitivo de três partes.

O primeiro fato verificável no exame desta obra é a presença de uma voz musical própria e inconfundível: salvaguardadas todas as inevitáveis distâncias cronológicas e de amadurecimento — pessoal e artístico —, o Mahler de *Das klagende Lied* é perfeitamente reconhecível como o mesmo que assinaria *Das Lied von der Erde* («A Canção da Terra») ou a 9.ª sinfonia quase trinta anos mais tarde.

É incontestável que o estilo de Mahler nesta obra apresenta concomitâncias lógicas com o de Weber ou Wagner, mas há todo um conjunto de traços que pertence inequivocamente ao Mahler posterior. O uso



Schack Gaerie, Munich

A atmosfera das lendas populares da Idade Média, romântica e heróica, alimentou as fontes de Das klagende Lied. *Em cima: um universo pictórico paralelo: O Corno Mágico, obra de Moritz von Schwind, pintada c. 1860.*

do intervalo de quarta descendente, com o seu surpreendente aparecimento na segunda parte, quando o contralto inicia o seu canto *(«Ach Spielmann»)*, é uma rubrica inconfundível de composições futuras: o estilo narrativo-melódico, que abrangerá quase toda a fase das sinfonias *Wunderhorn*, é outra constante a ter em conta; o atributo fisionômico mais surpreendente da partitura talvez seja o emprego, na terceira parte, de uma orquestrina rústica nos bastidores — cornetas, timbales, clarinetes em mi, flautas graves —, que festeja o casamento «fora» do palácio, estabelecendo cerca do final um contraste dramático profundamente genial, ao contrapor a música trágica do conjunto à algazarra livre dos instrumentos no interior; o próprio fim da obra, com a sua descarga conclusiva em lá menor, é praticamente idêntico, até na tonalidade, ao que o autor deu à 6.ª sinfonia.

Em torno do tema da reintegração ou não da *«Waldmärchen»*, existem critérios opostos. Lagrange entende que há uma dose excessiva de música sobre temas iguais, razão que levou certamente Mahler a retirá-lo. Jack Diether, partidário da recuperação da primeira seqüência, põe em destaque o esquema tonal da composição; com efeito, *«Waldmärchen»* foi escrito em lá menor, a mesma tonalidade de *«Hochzeitstück»*, pelo que se torna evidente um plano tonal concêntrico, ao passo que, se se deixarem apenas a segunda e terceira partes, como *«Der Spielmann»* está em dó menor, teremos uma tonalidade progressiva, de dó menor para lá menor.

«Canções e Cantares da Juventude»

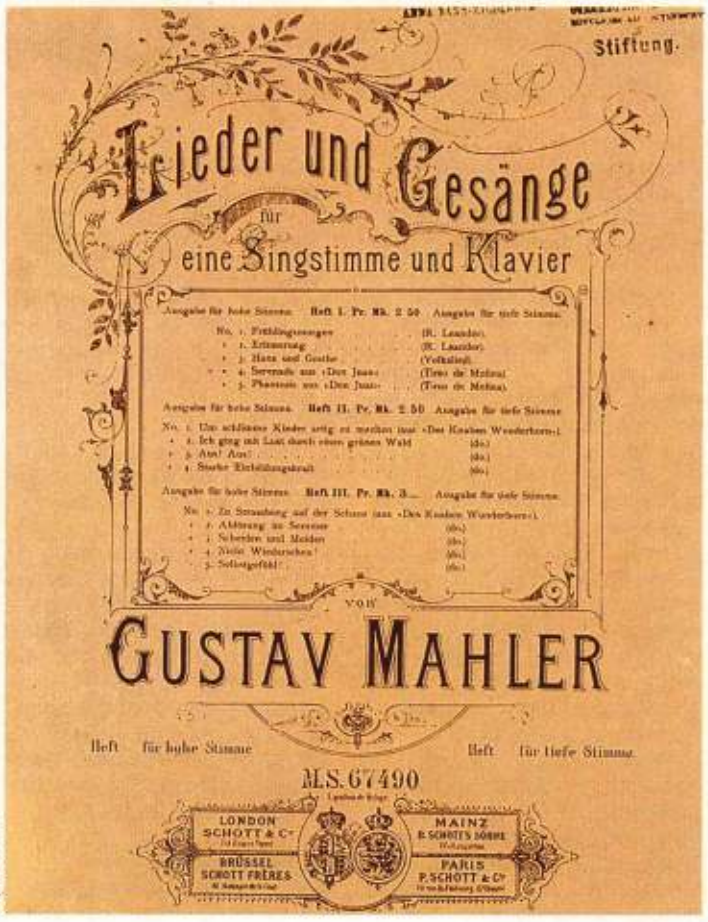
Em fevereiro de 1892, isto é, na época em que Mahler trabalhava em Hamburgo na 2.ª sinfonia, a editora Schott publicou um ciclo de quatorze canções do compositor, agrupadas sob o título de *Lieder und Gesänge* («Canções e Toadas»). O conteúdo dividia-se em três *Heften* ou cadernos que reuniam, sucessivamente, cinco, quatro e cinco peças. As palavras *«aus der Jugendzeit»* («da juventude») são, como apontou Mitchell, uma invenção posterior dos editores.

William Mann fez referência a uma interessante disjuntiva do título: enquanto com a palavra *lied* se estabelece uma relação consciente com a chamada «canção de concerto», canto artístico na melhor tradição alemã, o termo *Gesang* aplica-se a um estilo mais popular, na linha dos *Volkslieder* adaptados por Brahms.

O primeiro dos três cadernos reúne cinco *lieder* bastante anteriores no tempo aos três restantes. Quatro deles datam de 1882-1883. Mahler os compôs em Viena e em Jihlava, depois de ter abandonado o cargo de diretor em Liubliana e antes de ter iniciado as suas atividades em Olmutz. O último, *Hans und Grete*, data de 1880 e é o terceiro dos três dedicados a Josephine Poisl.

Frühlingsmorgen («Manhã de Primavera») tem texto de Richard Leander, nome literário do físico Richard von Volkmann. A peça insere-se no conceito de *Gesang*, embora certos tiques de Mahler — ritmo de *ländler*, trilos do piano sugerindo o canto dos pássaros, intervalos de quarta — contribuam para criar uma atmosfera próxima do *lied*. Está em fá maior e em compasso 6/8.

Erinnerung já é um verdadeiro *lied*. Escrito em sol menor, com modulação final para lá menor, o texto segue de novo Leander, com um fervoroso clímax na segunda *stanza* sobre as palavras *«Liebesklagen»* («Lamento de Amor»). Com *Hans und Grete* regressamos ao mundo do *Gesang:* a tonalidade

Os lieder constituíram o centro vital da inspiração mahleriana e não, segundo Bruno Walter, uma parte essencial da sua obra. Embaixo: capa de Lieder und Gesänge, *edição da casa Schott (1892).*

Arquivo Salvat

de 1880, ré maior, passou agora para fá maior. A peça alberga dois motivos recorrentes em Mahler: a melodia inicial antecipa o *scherzo* da 1.ª sinfonia, enquanto o verso *«Guckst doch hinnüber zum Hänseleim?»*, da segunda estrofe, anuncia o primeiro dos *Lieder eines fahrenden Gesellen.*

Finalmente, os dois passos de Tirso de Molina sobre *Don Juan,* com tradução de Braunfels. Ambas as peças se inscrevem no terreno do *Gesang:* a tonalidade de *Serenade* é ré bemol, em ritmo ternário, enquanto *Phantasie,* muito interessante, apresenta uma evolução harmônica de fá sustenido maior para si menor. A segunda estrofe pertence literariamente ao próprio Mahler e a parte pianística possui interessantes ressonâncias orquestrais, como a anotação «recordando o som de uma harpa». A melodia, em 4/4, deve ser *träumerisch* (sonhadora).

«Canções de Um Viandante»

«O impulso vital mais ardente e o desejo intenso da morte: estes dois sentimentos reinam em mim alternadamente, chegando a sucederem-se, por vezes, no espaço de uma hora. Uma coisa é certa: assim não poderia subsistir indefinidamente ... Oh, terra adorada! Quando receberás no teu seio o abandonado? Olha! A humanidade o colocou de quarentena e ele evadiu-se deste refúgio frio e insensato, fugiu na tua direção. Acolhe o Solitário, o Insatisfeito, ó Mãe Universal.»

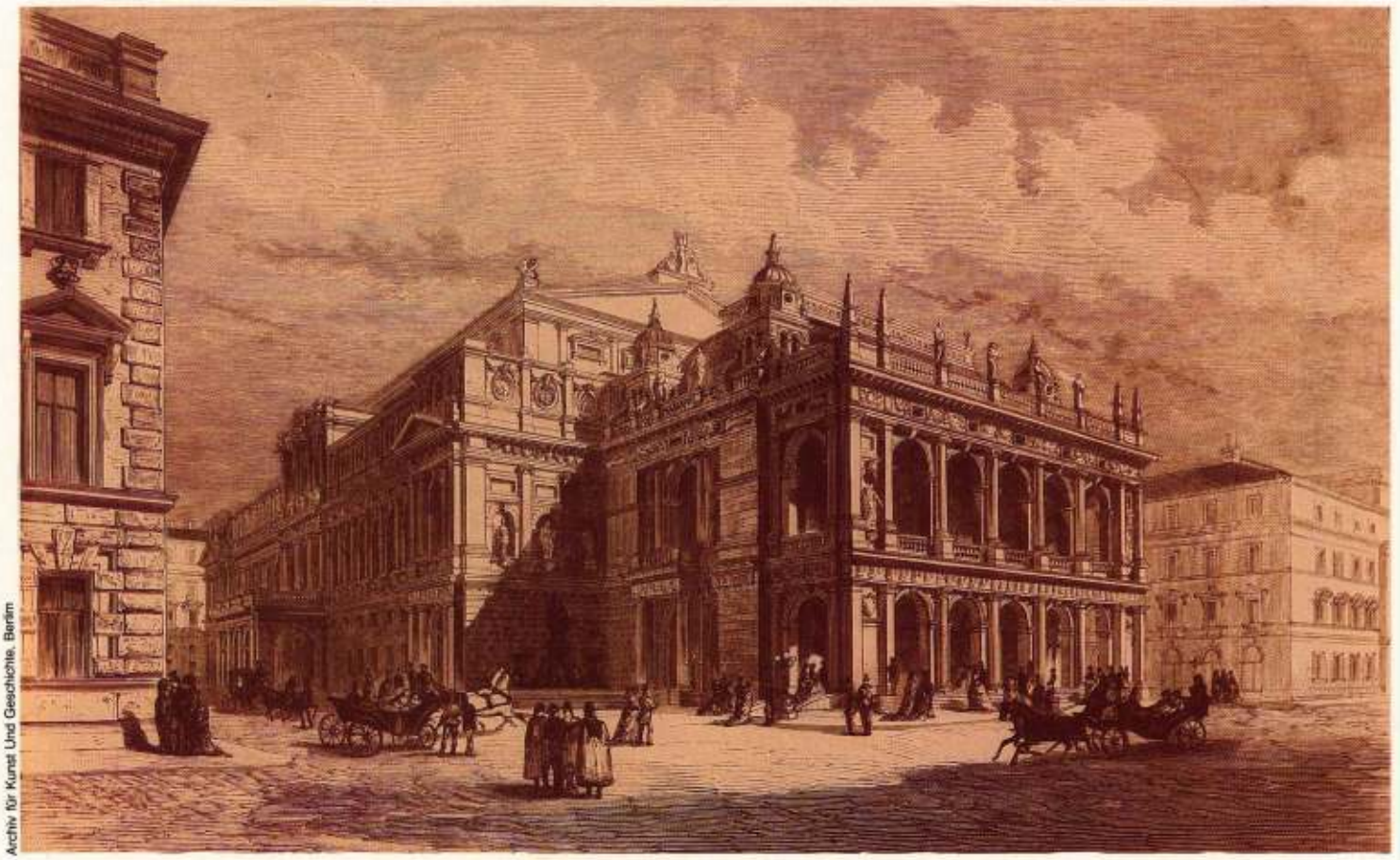
Mahler tinha 19 anos quando escreveu estas linhas: misterioso, trágico e, ao mesmo tempo, belo lamento, meio adulto, meio infantil. Sobrepõe-se a tudo essa consciente invocação da Terra, que tantas vezes ressoará no Mahler posterior. Contudo, devemos fazer uma comparação mental prévia: Mahler, o Mahler das sinfonias, o Mahler «transcendente», o que chegou ao coração do público da segunda metade do século xx é, digamos, um homem maduro. Se tentarmos imaginá-lo, veremos uma pessoa de tez bronzeada, óculos do século xix à Webern, grandes entradas e silhueta enfraquecida. Em compensação, o Mahler que escreve em 1883-1884 o ciclo *Lieder eines fahrenden Gesellen* é um jovem: ainda não usa óculos, não há sinais de calvície e tem uma barba espessa.

As figuras que enchem o pensamento de Mahler chamam-se Nikisch, Wagner, Brahms ou Wolf; Josephine Poisl, o seu primeiro amor conhecido, Johanna Richter e, um pouco mais tarde, Marion von Weber.

Federico Sopeña deu a descrição mais adequada do que é o *lied* no mundo de Mahler: «Foi longe, à fonte que está mais além de Berlioz, ao Beethoven das *Canções à Amada Distante,* e regressa da fonte com a água manchada de sangue.» Canções de amor... Não, não é provável que sejam. Cantos de amor propriamente ditos só há em alguns momentos dos *Rückert-Lieder:* o grande canto de amor será *A Canção da Terra.* Nas *Canções de Um Viandante* fala-se de um amor perdido, ausente; mas fala-se em sentido cosmológico. Mais do que o amor, o tema é a posição perante a existência e o universo na sua totalidade, centrados em manifestações singulares: uma boda, o campo, os pássaros, a luz, o sonho, etc. Há aqui outro dos temas preferidos de Mahler, com um tratamento diferente daquele que terá posteriormente: a noite. Trata-se da noite como treva, como algo de «mau». A evolução de Mahler será muito peculiar. Em *«Um Mitternacht»* dos *Rückert-Lieder* dirá: «À meia-noite o meu pensamento atravessa as fronteiras da obscuridade.» Por fim, na 7.ª sinfonia chegará algo que nas *Canções de Um Viandante* parecia impensável: a noite como refúgio, como libertação.

A primeira canção *«Wenn mein Schatz»* vai buscar o texto a *Des Knaben Wunderhorn,* embora Mahler o alterasse profundamente. Onde Arnim e Brentano escrevem «que amarga é a jornada!», Mahler dirá «que amarga é a *minha* jornada!». E acrescentará, mais adiante: «Ai, que formoso é o mundo!», dando lugar a uma das ambiguidades mais belas e complexas que se podem conceber: o lamento de

De 1888 a 1891, Mahler foi diretor da Ópera Real de Budapeste (embaixo, litografia). Nela estreou a sua 1.ª sinfonia na versão original, como um poema sinfônico em duas partes e cinco andamentos.



Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

que o mundo possa ser formoso, isto é, a visão da beleza, mas não a comunicação com essa beleza. A harpa, o triângulo e o clarinete constroem um *ostinato* que se repetirá como *leitmotiv* sobre o canto acompanhado (dobrado) pelas cordas. No meio, à maneira de trio, uma seção (6/8) em modo maior, que conduzirá, através de um jogo sutil de harmonias, a um final em sol menor.

«Ging heut' morgens», com letra do próprio Mahler — tal como as duas canções seguintes —, inicia o seu percurso em ré maior, sobre uma melodia que o músico transplantará literalmente para o primeiro andamento da 1.ª sinfonia, de tonalidade idêntica. Dentro da estrutura sinfônica do ciclo, esta canção representaria o *scherzo:* o amante desprezado consola-se episodicamente com a «participação» na natureza. É possível relacionar este *lied* com duas composições de Mahler de efeito semelhante: *«Das irdische Leben»*, canção de *Des Knaben Wunderhorn*, quase canção de embalar de final aterrador, e o «Purgatório» *(allegretto-moderato)* da inacabada 10.ª sinfonia. De notar que, nos três casos, a rítmica é totalmente coincidente (2/4).

A terceira canção é a mais apaixonada das quatro e a única em que Mahler precisa de todo o material orquestral à sua disposição, incluindo a percussão. Tanto Cooke como Jack Diether consideram esta canção como isolada, isto é, sem intervenção nem influência posterior na obra de Mahler. No entanto, tematicamente, o segundo andamento da 5.ª sinfonia está estreitamente ligado a este *lied*. A conclusão da canção, depois de manifestado o desejo da morte no penúltimo verso, é uma genial antecipação expressionista.

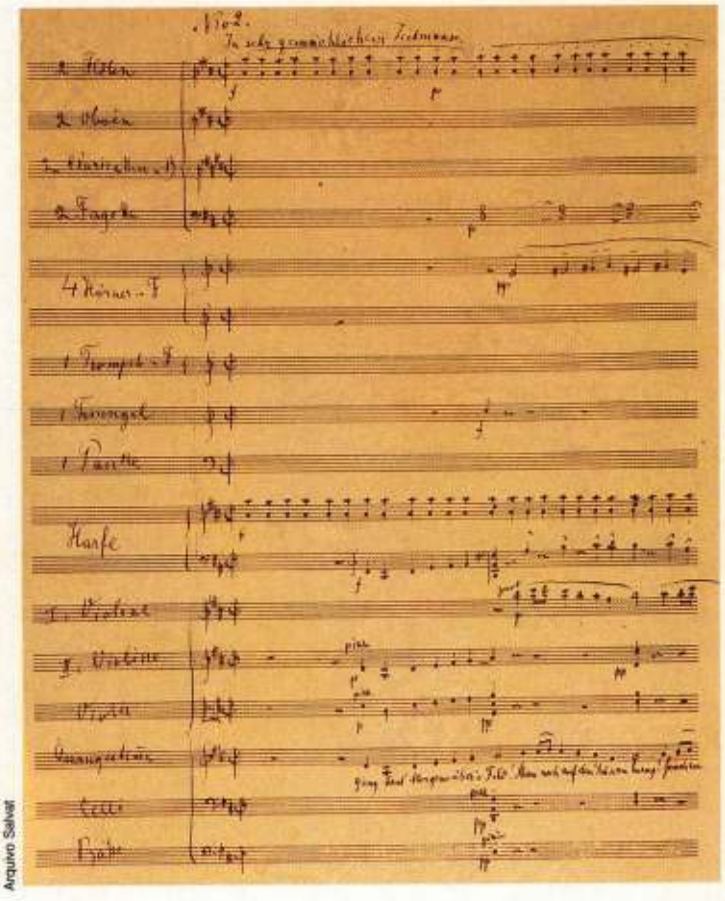
Por fim, «Os Olhos Azuis do Meu Amor», uma marcha naturalmente fúnebre. Grande parte da 1.ª sinfonia, mais concretamente o terceiro andamento, também uma marcha, está contida nestes 68 compassos. O próprio texto da canção encontra-se, em estado embrionário, no *Lied von der Erde*. Uma viagem: «Tive de me despedir dos lugares queridos.» A partida durante a noite, mas uma noite «agradável» (a noite como refúgio): «Ninguém me disse adeus.» Até aqui a relação com o último canto do *Lied von der Erde* é perfeita. Mas vai ainda mais longe. A orquestra detém-se; a harpa, sozinha, desdobra um acompanhamento tênue para uma das mais emotivas melodias de Mahler, melodia que será trio na marcha da 1.ª sinfonia, mas que nasceu antes, em *«Waldmärchen»*, a referida primeira parte de *Das klagende Lied*. E a circunstância é a mesma: o protagonista senta-se à sombra de uma tília e no sono encontrará a morte. Mahler diz aqui: «Uma tília erguia-se a um lado do caminho; ali, por fim, encontrei descanso no sono.» A analogia é inconfundível: «E tudo voltava a ser bom.» Uma das mais comovedoras imagens do trânsito da morte. Da noite como refúgio passamos para a noite como treva, para a morte como libertação. Porque não há combate nem violência, como no *lied* anterior: a música exprime uma paz infinita, tão eterna como o *ewig* infindável de *A Canção da Terra*. A Terra adorada, a Mãe universal, recebe no seu seio o abandonado, o solitário. Vinte e cinco anos depois, Mahler dará a esta prece uma dimensão impressionante.

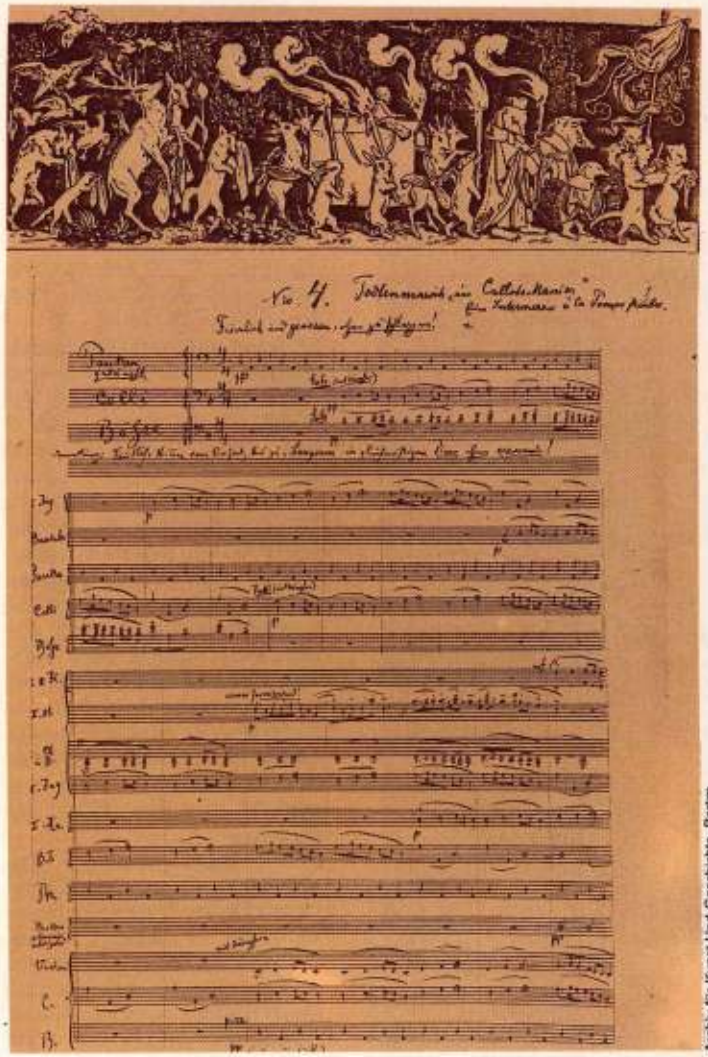
A 1.ª sinfonia

As sinfonias que Mahler terá composto na sua juventude tiveram a mesma sorte das suas óperas de juventude. A 1.ª sinfonia «oficial», em ré maior, foi terminada em 1888, mas os esboços remontam a quatro anos antes. Contemporânea dos *Lieder eines fahrenden Gesellen*, a obra apresenta influências liederísticas, o que será uma das características do sinfonismo de Mahler. Mas, ao mesmo tempo, o jovem compositor alimenta pretensões estritamente

Embaixo, à esquerda: capa da edição dos Lieder eines fahrenden Gesellen, *de Mahler, publicados em Leipzig por Weinberger, em 1897, no ano seguinte ao da estréia, em Berlim, com as quatro canções que integraram a versão definitiva do ciclo. A obra, contemporânea da sua frustrada relação amorosa com Johanna Richter, foi assim anunciada ao seu amigo Fritz Löhr: «Compus um ciclo de* lieder, *todos dedicados a ela. Ela não os conhece. Que lhe poderiam dizer que não saiba já?» Embaixo, à direita: página inicial da segunda canção do ciclo, que Mahler incorporou no primeiro andamento da sua 1.ª sinfonia.*

Arquivo Salvat



Arquivo Salvat

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

Flash Press

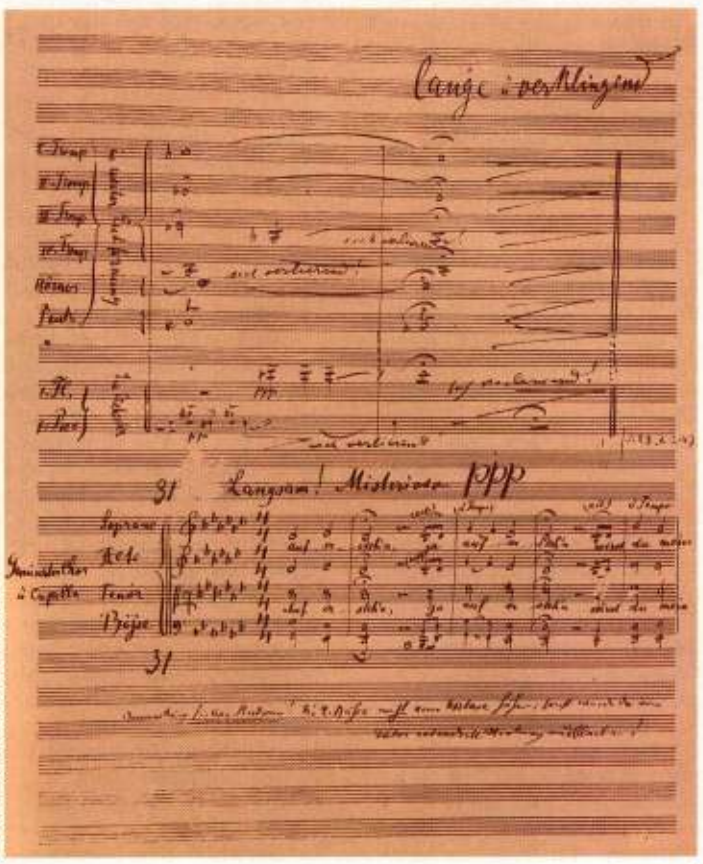
Uma imagem extraída de um velho livro de contos inspirou a Mahler a marcha fúnebre do terceiro andamento da 1.ª sinfonia: «Os animais do bosque levam ao sepulcro o caixão do guarda-florestal morto», escreveu o músico num programa pormenorizado da obra que, tal como o título Titã, *foi depois retirado pelo autor. Em cima, à esquerda: página autógrafa do início do terceiro andamento desta obra; à direita:* O Colosso, *de Goya, com o qual se ilustra o subtítulo desta sinfonia.*

sinfônicas. Por isso, a sua primeira página neste campo será, até à revisão de 1897, um «poema sinfônico», de altos e abstratos vôos: uma primeira parte intitulada «Dias de Juventude»; uma segunda chamada nada menos do que «*Commedia umana*». Revisões posteriores fixaram limites diferentes, sendo o mais importante a cisão do segundo andamento original, chamado «*Blumine*» ou «capítulo de flores».

Esta *Natursymphonie*, como lhe chama von Weesterman, abre com uma nota pedal em harmônicos por toda a seção de cordas. Tão mágico e estranho efeito domina os 61 compassos da introdução, singularmente imóvel ou, como definiu Adorno, «em suspensão», o oposto da ação, contraste sempre vigente na obra de Mahler e, muitas vezes, base motora da escrita. Sobre o lá das cordas, flautim e flauta traçam um intervalo de quarta (lá-mi), breve frase a que responde, como que à distância, uma fanfarra de clarinetes. O canto do cuco introduz uma melodia — violoncelos e contrabaixos — retirada do segundo dos *Lieder eines fahrenden Gesellen*, «*Ging heut' morgens*», tema que fecha com uma coda dominada pelas trompas em transição para a seção de desenvolvimento. Este começa com uma citação da introdução, dada pelos harmônicos dos violinos e das violetas, pelos acordes da harpa e por uma sonhadora frase da flauta. Um progressivo crescendo conduz a um fortíssimo *tutti* que desemboca numa fanfarra, após a qual se inicia a reexposição — onde se torna a ouvir o tema do *lied*. A coda aparece rápida, inusitadamente forte, interrompida três vezes por pancadas dos timbales, em quartas.

Um *ländler* austríaco abre, em 3/4, o *scherzo;* violinos e madeiras desenham sobre ele uma melodia de aspecto popular. O trio, anunciado pela trompa solista, tem a forma de valsa e dá lugar de novo ao vigoroso *ländler*. O terceiro andamento é, segundo as palavras do próprio Mahler, uma «marcha fúnebre no estilo do pintor Callot», que contém o tema popular infantil *Frère Jacques* (contrabaixo) e, depois, um segundo tema (oboé). Uma espécie de trio é configurada com base noutro tema do ciclo *Lieder eines fahrenden Gesellen* (violinos), o dos compassos finais do quarto canto, mas, por fim, o ritmo obsessivo do timbale faz regressar a primeira seção, onde os dois temas se ouvem com uma interrupção de caráter folclórico, regida pelo ritmo dos pratos. O andamento extingue-se sobre o tema do *Frère Jacques* e dois secos toques do bombo dão por terminada esta peça.

A introdução do *allegro tempestuoso*, de uma violência sem precedentes e de enorme dificuldade para as cordas, dá lugar a uma exposição (tema em mínimas a cargo das sete trompas) que termina num agonizante *rallentando*, que cede ante uma doce cantilena em ré bemol maior (violinos e violoncelos). Os trêmulos das cordas e o ameaçador crescendo anunciam o desenvolvimento deste segundo tema, que se produz com um fortíssimo de metais e madeiras e acaba com uma citação expressa da introdução da sinfonia, um dos momentos de maior concentração e beleza de toda a pro-

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

Um coral sobre a ode de Klopstock Ressurreição *deu a Mahler o impulso para terminar a 2.ª sinfonia. À direita: página autógrafa do quinto andamento; em cima: pormenor do afresco* Ressurreição, *de Luca Signorelli (Catedral de Orviedo).*

dução juvenil de Mahler. Volta o tema *«Ging heut' morgens»* e a reexposição inicia-se com a recapitulação do segundo tema, terminada em fortíssimo. Os primeiros-violinos expõem o primeiro tema sobre um tremendo desenho rítmico das violetas. Uma aceleração do ritmo e um aumento da tensão conduzem à coda (explosão de semibreves), que desemboca num grandioso *finale* em ré maior.

Por fim, Mahler mantém o espírito narrativo dos seus *Das klagende Lieder* e dos *Lieder eines fahrenden Gesellen*, incorporando elementos da canção de concerto na estrutura sinfônica, chegando esta a depender daquela em muitos passos.

A primeira sinfonia «Wunderhorn»

A temática da 2.ª sinfonia parece estar em dívida com a música de cena de Mahler para *O Trombeteiro de Säkkingen*, embora de momento não possamos ter uma certeza. Tanto esta composição sinfônica como as duas seguintes incorporam temas do ciclo *Des Knaben Wunderhorn*. A 2.ª sinfonia também teve inicialmente o destino de poema sinfônico. Começada em 1887, a sua configuração final produziu-se quando Hans von Bülow faleceu (1894). Mahler assiste ao serviço fúnebre do grande regente: «O estado de espírito em que estava, pensando no defunto, correspondia exatamente ao da obra que me preocupava sem descanso. A um dado momento, o coro entoou a ode de Klopstock *Ressurreição*. Senti-me iluminado, tudo se tornou claro. Só tinha que traduzir esta experiência em música.»

O *allegro moderato* corresponde ao poema sinfônico primitivo, *Totenfeier* («Celebração da Morte»). O andamento é uma gigantesca forma sonata estruturada ritmicamente e, nela, o autor pretendeu verter as suas preocupações sobre a morte, o destino e o sentido da vida, a partir das reflexões provocadas pelo desaparecimento de uma pessoa amada. Sobre um trêmulo em fortíssimo de violinos e violetas, os violoncelos e contrabaixos expandem um tema baseado em quartas descendentes, que conduz a um descomunal fortíssimo apoiado pela percussão. A seguir, ouve-se o segundo tema, de caráter mais lírico, apresentado na tonalidade de mi e confiado às cordas, clarinetes e trompas. Ambos os temas se repetem, abrindo caminho a outro de caráter pastoril (corne-inglês), após o qual começa o desenvolvimento. Este tem duas seções, uma dramática sobre o primeiro tema e outra sobre motivos fragmentados. Depois de uma reexposição em progressivo apaziguamento, as harpas e baixos iniciam uma coda que conduz a um dó em *pizzicato* das cordas, com que conclui o andamento.

Apesar das palavras provocadoras de Mahler sobre o caráter «inadequado» do

segundo andamento, o *andante moderato* é uma das suas melhores páginas, semelhante em estrutura ao *adagio* da 9.ª sinfonia de Beethoven. Trata-se de uma curiosa combinação de rondó e variações, fórmula quase permanente nos tempos lentos das obras de Mahler. A seqüência (A-B--A'-B'-A'') abre com uma seção rítmica em 3/8 nas cordas *divisi*. Uma nota de harpa introduz a seção B, dominada por uma cascata dos violinos e uma belíssima frase confiada sucessivamente à flauta e ao clarinete. Depois de um ataque dos timbales, a seção final parte de um *pizzicato* iniciado pelos segundos-violinos, a que se juntam os restantes arcos. Flautim, flauta e harpa ponteiam o diálogo. Este andamento, tão melódico e diferente do *Totenfeier*, provocou iras injustificadas devido à sua beleza amável.

O tema de «O Sermão de Santo Antônio aos Peixes», uma das mais sutis e irônicas canções do autor (do ciclo *Wunderhorn*) é a base do *scherzo*. O seu desenho é interrompido três vezes por sucessivas fanfarras. A peça dilui-se, finalmente, numa atmosfera inquietante. O quarto andamento, *«Urlicht»* («Luz Original») é a transcrição textual da canção do mesmo título do *Wunderhorn* para contralto, cordas, harpa e madeiras, com breves contribuições dos metais. É uma peça transparente, etereamente instrumentada, em contraste com os tempos que a enquadram.

O quinto andamento, em que o autor prescreve uma orquestrina à distância — metal e percussão —, inicia-se com um arranque dos contrabaixos para dar lugar a uma explosão de metais e timbales, com arpejos de harpa e cordas. A tempestade acalma rapidamente mas em breve vem o Juízo Final, segundo as intenções programáticas de Mahler. As seis trompas desenham um tema relacionado com a idéia da ressurreição, a que respondem *glissandi* da harpa; uma trompa expõe um tema meditativo e o oboé replica com uma cantilena lírica; um pianíssimo do timbale serve de fundo a intervenções descendentes das madeiras. Silêncio. As madeiras expõem em mínimas as quatro primeiras notas do *Dies irae* medieval e os violinos introduzem o tema coral *«Auferstehen»* («Ressuscita»), a que se sobrepõe o trombone com diálogos de trompa e madeiras. Flauta e corne-inglês entoam o tema do *«Glaube»* («Crê»), que será cantado pelo contralto. Depois de um forte comandado pelas trompas e um silêncio, o contrafagote, as trompas e as tubas entoam o motivo do *Dies irae*. Por fim, o coral dos metais desemboca num monumental crescendo, com um belíssimo e desesperado ataque dos violinos. Um novo tema de trombetas e trombones dá lugar a uma marcha em *staccato* e nas madeiras reaparece o tema do *Dies irae*. Uma terrível convulsão lança, então, todas as famílias de instrumentos numa corrida desesperada. Sobrevém aquilo a que Mahler denominou «a grande chamada», as trombetas do Apocalipse e o coro de santos e bem-aventurados: «Ressuscita, sim, ressuscitarás.» Um momento em que, para Mahler, «não há pecadores nem justos, não há grandes nem humildes, não há castigo nem recompensa; um glorioso sentido do amor penetra-nos com o conhecimento de nos sabermos salvos». A ressurreição mahleriana não se dá entre gritos ou uivos, mas sim em silêncio — entrada do coro em pianíssimo, enorme intuição tímbrica e deliberada contraposição às «missas de defuntos» do século XIX. O esquema é simples: apresentação dupla do coral *«Auferstehen»* pelo coro e soprano; lindíssimo solo do contralto, *«O Glaube»*, cuja melodia é repetida pelo soprano; magistral modulação do coro para mi bemol maior e ascensão em crescendo dinâmico pelos solistas, depois pelo coro e final culminante a cargo da orquestra. «Eu morrerei para viver», acrescentou Mahler ao texto de Klopstock.

Arquivo Sahait

Mahler terminou a 3.ª sinfonia — um canto à Natureza — no verão de 1896, em Steinbach. Ali recebeu a visita de Bruno Walter, um grande admirador da paisagem. «Não precisa olhar», disse Mahler, «pois coloquei isto tudo na minha composição.» Pareceu reiterar o que expressara a Natalie Bauer-Lechner um ano antes: «Quero, com todos os meios técnicos de que disponho, construir um mundo.» À esquerda: capa da edição da 3.ª sinfonia, composta em 1902. O espírito da obra inspirou o quadro de Samuel Palmer, O Amanhecer, que reproduzimos embaixo.

Nietzsche e Pã

As várias referências e explicações programáticas de Mahler a respeito da sua 3.ª sinfonia indicam que a primeira intenção era, uma vez mais, a composição de um poema sinfônico. As referências ao deus Pã, à chegada do verão que expulsa o inverno (ambas retiradas da edição final da partitura), a montanhas, animais, flores, bosques, noites e manhãs, todas comuns à Natureza, põem-nos na pista de um tema-base, o Universo como espaço a percorrer: a estrada de Mahler nesta 3.ª sinfonia é quase teilhardiana —

Ashmolean Museum, Oxford

de uma pré-vida inanimada, salpicada de abrupta mitologia panteísta, passa-se por uma plácida (generativa), primeiro, conflituosa, depois, biosfera, até chegar (com prévias escalas em Arnim-Brentano e Nietzsche) a uma noosfera reflexiva, resolvida num *adagio* declaradamente religioso que, na terminologia evolucionista de Teilhard, se poderia chamar «cristogenético», mais abstratamente «ontogenético», e, ainda mais indutivamente, haveria que falar de «pangenerativídade». Mas tudo isso é expresso «em pequeno», umas vezes num sussurro, outras num sorriso, outras ainda num grito. Aí estão as raivinhas do andamento inicial ou a complacência juvenil escolar no quinto e a nostalgia adolescente do *adagio* final, não obstante a parte central, sobretudo ao chegar a Nietzsche, ser totalmente de adulto.

A obra começa com uma chamada de oito trompas a que responde a percussão. Estabelece-se um ritmo pesado nos trombones, interrompido por duas notas em oitava do oboé seguidas de um tema em terceiras na trombeta, eixo desta pseudo-introdução. Pianíssimos de flauta e cordas dão origem a um tema secundário no oboé e no solo do violino. Reaparece a marcha dos instrumentos graves, volta o tema secundário e, depois de uma nova intervenção do solo de violino, os clarinetes começam outra marcha, que vai aumentando as suas proporções até desembocar num fortíssimo, após o qual as trompas executam uma variação do tema inicial. Torna o tema da trombeta e logo um recitativo de trombone, com resposta do corne-inglês. O tema secundário é reintroduzido por violinos, fagote e clarinete, explorando a orquestra um desenvolvimento do mesmo; finalmente, uma dança de progressiva intensidade evolui até se apagar no rufar de um tambor militar. Reaparecem, então, o tema inicial e os secundários. Por último, as harpas introduzem uma veloz coda, que termina com força estentórea.

Os cinco andamentos restantes, dado o comprimento do primeiro, são para Mahler uma «segunda parte». O segundo e o terceiro seguem o esquema A-B-A'-B'-A'': um *tempo de minuetto* com duas partes, uma brincalhona e outra leve e em crescendo, que regressa à primeira; e um *commodo scherzando*, com um primeiro tema que provém das *Canções e Cantares da Juventude* e com uma citação majestosa da 2.ª sinfonia. Fica exposto o tema da morte em jeito de canção infantil (diálogo flautim-clarinete e cordas na primeira seção), visto que a canção evoca o pequeno cuco desaparecido. O andamento termina, depois do anúncio duplo de um tema lírico por um instrumento a que Mahler chama *Flügelhorn* ou *Posthorn*, com uma coda de tremendo impacto e a citação do final da 2.ª sinfonia. O quarto andamento é uma canção sombria para contralto, neste caso com palavras reais de Nietzsche. O quinto é uma transcrição literal do *lied Es sungen drei Engel*, para coro infantil, feminino e solo de contralto. O *adagio* final, de ressonâncias bruckner ianas, é construído sobre uma frase inicial das cordas que Mahler desenvolve progressivamente até chegar a uma brilhante e gloriosa conclusão em ré maior, praticamente um coral orquestral. A sua poética é semelhante à do quarto andamento da sinfonia seguinte, onde também aparece sugerida uma espécie de paraíso terno e infantil de muitos significados em Mahler: religião, amor, nostalgia... e uma tremenda idealização do passado e do mundo paradisíaco, isto é, do futuro transcendente.

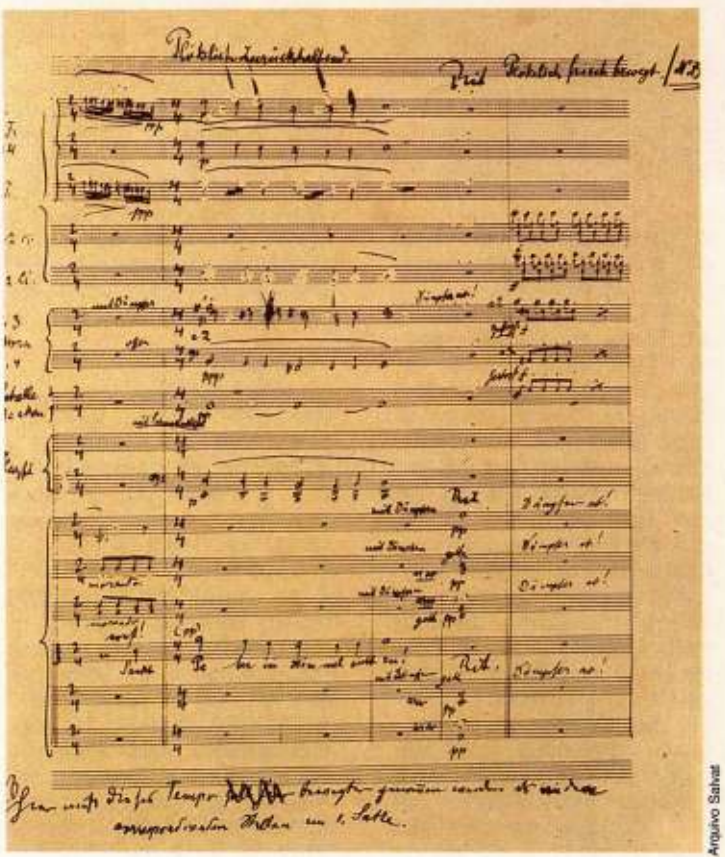
Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

O caminho da cozinha celeste

A 4.ª é a última das três sinfonias *Wunderhorn* — a mais popular, juntamente com a 1.ª Depois do tom entre ingênuo e transcendente da terceira, esta sinfonia é uma conseqüente visão da vida celeste com os olhos de uma alma infantil, a viagem — segundo uma expressão de Paul Banks — «da experiência para a inocência». A sua origem é a tentativa de um novo poema sinfônico em seis tempos totalmente vocais, dos quais só ficou o andamento final. O primeiro, *Bedächtig (moderato)* é uma forma sonata-rondó, composta sobre dois temas fundamentais; o primeiro, nobre e galante, depois das colcheias em quintas das flautas e da guizeira, é exposto pelos primeiros-violinos. O segundo, derivado do primeiro, elegíaco de início, é, depois, recapitulado, até que o desenvolvimento apresenta um novo texto exposto pela flauta sobre os *pizzicati* dos contrabaixos. Um tema «orientalista», pentatônico (flautas e triângulo), precede um alegre crescendo, animado por timbales, carrilhão, triângulo, pratos e harpa. A reexposição começa no compasso 239 com o primeiro tema, ouvindo-se novamente o tilintante crescendo do desenvolvimento. Aparece o segundo tema numa breve reexposição e também a coda do primeiro e um fundo de guizos conduz à coda do próprio andamento. Quando parece terminar, volta o tema principal com desusada lentidão dirigindo-se para dois acordes de colcheias que rematam o andamento com grande vitalidade. Este tempo fascinante, carregado de uma leve

Mahler trabalhou durante dois verões na 4.ª sinfonia, terminada em 5 de agosto de 1900. Se bem que, quanto ao programa e conteúdo místico, a 3.ª e a 4.ª estejam vinculadas, o mesmo não se pode dizer da sua música, amável, sem excessos. A primeira audição desta sinfonia produziu o assombro do público e uma reação negativa da parte da crítica, que, segundo Natalie Bauer-Lechner, «esperava algo insólito *da parte de Mahler».* Meninos Músicos Observados por Uma Ninfa, *de Anselm Feuerbach (1829-1880), na página anterior, ilustra o espírito daquela obra.*

Embaixo: a página 157 da partitura autógrafa da 4.ª sinfonia, com várias indicações de tempo.



Arquivo Salvat

ironia, representa uma reconciliação sofisticada de Mahler com a forma sonata.

O segundo andamento pretende ser uma espécie de «dança da morte» construída sobre um solo de violino afinado um tom mais alto. À seção deste opõe-se uma outra, belíssima, das cordas com surdina, recorrendo cada três compassos a um fá agudo da harpa. O trio deste *scherzo* é repetido e o andamento acaba por extinguir-se num acorde das madeiras, sistro e triângulo.

O *Ruhevoll* tem estrutura de rondó-variações (A-B-A-B--A-Coda) e é uma página de emotiva beleza até desaparecer numa simbólica «elevação para os espaços exteriores».

O *finale,* na tonalidade «celestial» de mi maior, recria a visão do paraíso segundo a mente infantil, um paraíso com guloseimas abundantes e santos cotidianos e complacentes, algo que só Mahler poderia tornar sublime. O contraste entre o texto cantado pelo soprano e a evanescente (quase impressionista) instrumentação, tudo isso unido a um *non tempo* final, letárgico e sem fim, dá forma a uma ambiguidade muito cara a Mahler e que tornará a reaparecer em alguns momentos da 8.ª sinfonia.

Ciclos de canções

O segundo e o terceiro cadernos dos *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* contêm nove canções extraídas por Mahler da coleção de poemas e cantos populares alemães conhecida por *Des Knaben Wunderhorn* («A Trompa Maravilhosa do Rapaz») Mahler viria a compor 22 canções baseadas nesta coleção, incluindo os *lieder*

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

Em cima: capa da edição de «Alegre Seguia por Um Verde Bosque», da série de Canções e Cantares.

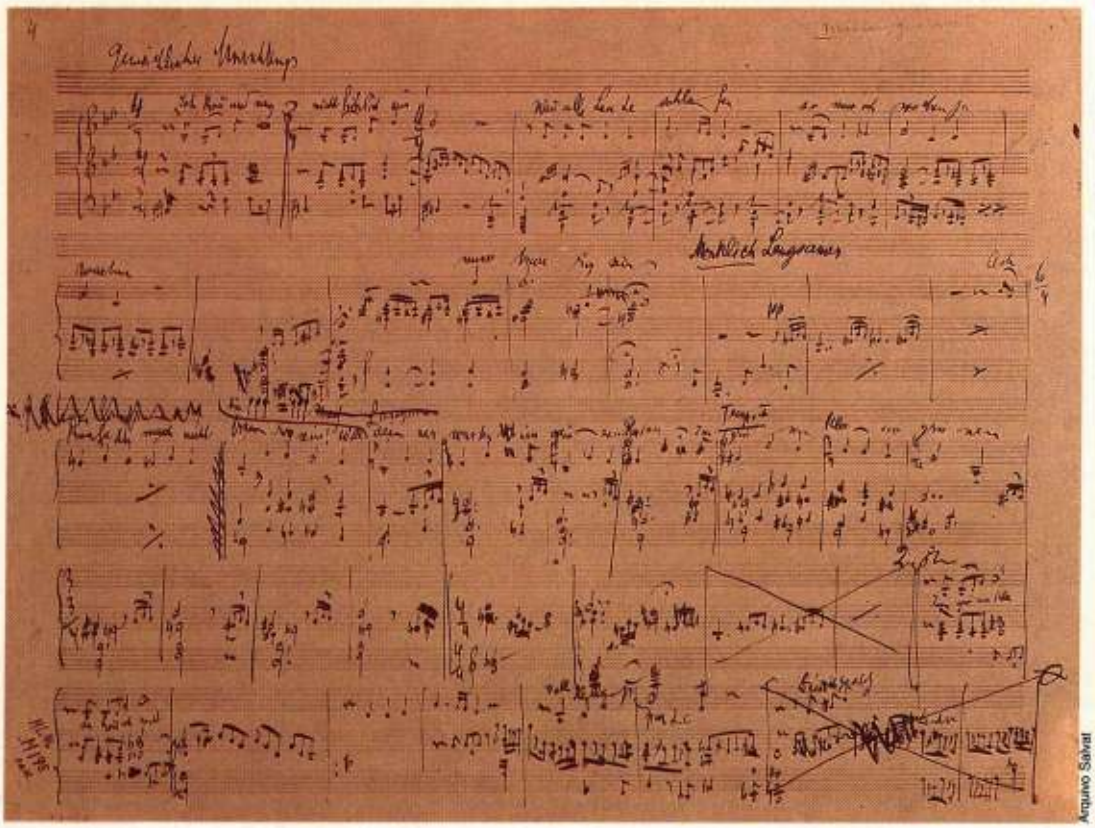
inseridos na 2.ª, 3.ª e 4.ª sinfonias, série que constitui a totalidade da sua produção liederística entre 1887 e 1901. O primeiro grupo das nove canções dos *Lieder und Gesänge* foi escrito para os filhos de Marion e Karl von Weber, em Leipzig, durante a primeira metade de 1888. As outras quatro peças foram, provavelmente, redigidas em Hinterbrühl, no verão de 1890.

Para Lagrange, estas nove peças marcam o primeiro contato de Mahler com o *Des Knaben Wunderhorn,* em termos de «descoberta», mas esta opinião é contestável. Por um lado, a primeira canção do ciclo do *Viandante* — que antecedeu em quatro anos as peças sobre o *Wunderhorn,* de 1888 — foi adaptada pelo compositor a partir de um texto da coleção comentada. Por outro lado, Annie Steiner, filha de Joseph Steiner, amigo de juventude do músico e libretista da sua malograda ópera *Herzog Ernst von Schwaben,* contou que seu pai, especialista em poesia alemã, iniciou o jovem Gustav no mundo do *Des Knaben Wunderhorn* durante o período universitário de ambos. Pode, pois, pensar-se que, embora Mahler tenha tido oportunidade de ler integralmente a compilação até 1888, conhecia desde muito antes seleções da mesma. Onde há, na verdade, um descobrimento pleno é no ato musical de forjar toda uma série de *lieder* com base nos textos da *Trompa Maravilhosa:* antes de Mahler, só Schumann (duas canções) e Brahms (duas canções e dois duetos) se tinham aproximado do mundo fantástico revelado, no início do século XIX, por Achim von Arnim e Clemens Brentano.

Canções e cantares

«Como Tornar Obedientes as Crianças Más», é um desses casos em que Mahler resolve a adaptação musical de um texto literário com recursos humorísticos inesperados. O fundo pianístico, em ritmo de *bourrée,* parece retirado de uma invenção de Bach, embora o mais provável seja que esta inspiração tenha chegado ao músico por meio de Schubert, explicitamente do quarto dos *Momentos Musicais.* A tonalidade é mi maior e a rítmica de 4/4. *«Ich ging mit Lust durch einem grünen Wald»,* um verdadeiro *lied,* é a peça mais bela da série: Mahler conseguiu com ela um caso único de *lied-suspense,* uma balada em que os cantos dos pássaros na mão direita do pianista são como que uma assinatura do compositor. A base tonal é ré maior e o ritmo 2/4. A indicação «sonhadora e ternamente» estabelece uma proximidade com o mundo dos *Fahrenden Gesellen,* dos quais é um prolongamento. *«Aus! Aus!»,* é o primeiro *lied* «militar» de Mahler: página burlesca, desenvolve-se «em tempo vivo de marcha», com motivos de quinta e efeitos de rufo. «A Força da Imaginação», nova peça humorística, é o primeiro *lied* «dialogante», uma vez mais em estilo de *bourrée.* «No Fortim de Estrasburgo» é um modelo de marcha musical lenta, com indicações plasticamente orquestrais: a chamada inicial do piano deve soar «como um *Schalmei»,* enquanto as oitavas graves devem reproduzir, «com ajuda do pedal, o som surdo dos tambores».

«Ablösung in Sommer», passou, instrumentado, para o terceiro andamento da 3.ª sinfonia («O que Me Dizem os Animais no Bosque»): novo caso de *bourrée,* desta vez em 2/4, na tonalidade pouco comum de ré bemol menor (na sinfonia ouve-se em dó menor). *«Scheiden und Meiden»,* em fá maior, a 6/8, estabelece um processo com a «marca da casa», a alternância dos modos



Arquivo Salvat

«A Canção Noturna de Sentinela» (à esquerda, página da partitura autógrafa) é constituída por seis estrofes em que alternam as vozes de um homem e de uma mulher. A história narra as desditas de um soldado que está longe da mulher amada, por causa da guerra. Enquanto está de guarda, à noite, sonha com ela e crê ouvir a sua voz: a bem amada jura-lhe amor eterno

maior e menor; a saída dos cavaleiros, fanfarra no início da canção, deve soar «como música de trombetas». *«Nicht Wiedersehen»* é uma impressionante marcha fúnebre em dó menor, com sólida conexão temática anterior: com efeito, os quatro primeiros versos da *stanza* final não são mais do que uma quarta adaptação do tema de *Das klagende Lied,* que evoca a morte do irmão inocente junto a um salgueiro. Os baixos do piano, na referência ao cemitério, devem ouvir-se «como sinos à distância». A série termina com «Confiança em Si Mesmo», nova página que insiste em fá maior, a meio caminho entre o *lied* e o cantar recordando o antigo *Hans und Grete,* graças ao ritmo de *ländler* em 3/4 e à tonalidade.

Canções sobre «Des Knaben Wunderhorn»

Entre 1892 e 1898, isto é, durante a elaboração da 2.ª e 3.ª sinfonias, Mahler compôs dez novos *lieder* inspirados na *Trompa Maravilhosa,* com imediata adaptação para a orquestra. «A Canção Noturna da Sentinela» pode ter sido esboçada em 1888: em forma de rondó, marcha rápida em si bemol maior, adota o esquema de diálogo. *«Verlorne Müh»,* em lá maior, é um *ländler* lento, escrito para tessitura aguda, com data de fevereiro de 1892. *«Trost im Unglück»* volta ao esquema de conversa entre duas vozes, com repetida alternância rítmica de 6/8 e 2/4. «Quem Compôs Esta Cançãozinha?» data, tal como as três anteriores, de fevereiro de 1892: trata-se de um *ländler* em 3/8, na tonalidade de fá maior, de dificílima parte vocal, «instrumentalizada» com um melisma final sem semicolcheias ao longo de doze compassos.

As três canções seguintes situam-se cerca de 1893. *«Das irdische Leben»,* escrita em 2/4 «com sinistra animação», em modo frígio, é uma das páginas mais tenebrosamente paródicas de Mahler, em que a súplica faminta da criança termina de forma macabra, «pois, quando a mãe trouxe o pão, a criança dormia no seu caixão». «O Sermão de Santo Antônio aos Peixes» ganhou forma instrumental na 2.ª sinfonia, como terceiro andamento ou *scherzo:* tanto aqui como ali, mantém a tonalidade de dó menor e o ritmo ternário de 3/8. *«Rheinlegendchen»,* em lá maior, é um *Tanzlied* genuinamente austríaco, de esquema ternário, que se pretendeu relacionar com o trio da sonata em sol maior (1826) de Schubert.

«A Canção do Prisioneiro na Torre» e *«Wo die schönen Trompeten blasen»* datam de 1898. A primeira tem forma de diálogo, com ritmos alternados de 12/8 e 6/8. O segundo *lied* procura também o contraste de vozes, com um *tempo* sonhador, em 2/4, numa nova incidência de *lied* militar. A tonalidade das duas páginas é ré menor. «Elogio do Intelecto Elevado» data do mês de junho de 1896 e chamava-se, originalmente, «Elogio dos Críticos»: este concurso, presidido por um burro, que declara um cuco vencedor em relação a um rouxinol, pode ser a canção mais divertida e irônica de Mahler; nela, volta ao ritmo de *bourrée,* em brilhante ré maior.

Outras três canções sobre textos do *Wunderhorn* foram incorporadas, quase sem alterações, em três composições sinfônicas: *«Es sungen drei Engel»,* de 1895, é o quinto andamento da 3.ª sinfonia (juntando-se-lhe o coro infantil que não consta no *lied* original); *«Urlicht»,* de 1892, passou a ser o quarto tempo da 2.ª sinfonia e *«Das himmlische Leben»,* também de 1892, terminou a 4.ª.

As duas últimas canções da *Trompa Maravilhosa* foram editadas, juntamente com os *Rückert-Lieder,* sob o título geral de *«Lieder do Último Período». «Revelge»* de julho de 1899, era, para Mahler, «o mais importante de todos os seus *lieder*», segundo Natalie Bauer-Lechner. Obra-prima em miniatura, o seu parentesco com a 6.ª sinfonia — especialmente o primeiro andamento — é decisivo. Marcha rápida, tem ritmo de 4/4 em tom de ré menor. *«Der Tambourg'sell»,* data de agosto de 1901; paradigma mahleriano da marcha lenta, em 2/2, está igualmente escrito em ré menor.

«Canções às Crianças Mortas»

Em 1904, Mahler terminou um ciclo começado em 1901, os *Kindertotenlieder* ou «Canções às Crianças Mortas», composto sobre textos de Friedrich Rückert. Deu-se a esta série de canções um sentido de premonição fatalista, segundo o qual Mahler estaria a prever lugubremente a morte de sua filha Maria. Alma Mahler alimentou, talvez inconscientemente, esta lenda, ao dizer nas suas *Recordações e Cartas* que preveniu o marido: «Não tentes o destino!» Theodor Reik propõe uma tese mais simples: Mahler tinha visto, com profunda dor, morrer seu irmão Ernst; quando, cerca de 1900, estudou a poesia de Rückert, notou que um dos filhos mortos do escritor, para os quais escrevera os poemas, também se chamava Ernst. As canções surgiriam, assim, não como antecipação do futuro mas sim como experiência vivida.

O tema do ciclo é a morte; mas a idéia, prototípica do romantismo, recebe um tratamento progressivo, quer na seleção dos

versos quer na construção sinfônico-tonal: há um contraste contínuo entre luz e obscuridade, claro-escuro que é dado pelas próprias palavras. Num primeiro passo: «Tão claro irá agora o Sol nascer», em ré maior, a luz, refulgente, é a do Sol, que já não chega ao quarto: «Extinguiu-se uma lampadazinha no meu lar.» Não falta a alusão a outro grande tema romântico que, unido ao da morte, antecipa outro mundo, o do *Erwartung*, de Schönberg. No segundo *lied*, *«Nun seh' ich wohl»*, em dó menor, a luz são as estrelas e, em metade da página, cita-se, como que de passagem, a *«Liebestod»* de *Tristão*. Em «Quando a tua mãezinha», também em dó menor, só nos resta, quase num suspiro, o brilho das velas de um candelabro. A quarta canção, num salto para mi bemol maior, volta à luz do dia, nesse verso musicado por Mahler de maneira surpreendente — regressará ao tema no *adagio* da 9.ª sinfonia — *«Der Tag ist schön»* («O Dia É Belo!»). Por fim, *«In diesem Wetter»*, a canção da tempestade, partindo do ré menor de origem; parece que não vai haver contraste de luz e sombra, que só nos vai restar o negrume absoluto, absorvente, da tempestade que arrebata as crianças como injustiça feroz. Mas Mahler alcança aqui um dos seus pontos cimeiros, um desses momentos em que todo o romantismo parece tornar-se transcendente; porque, após o furacão, sobrevém uma mágica catarse e, em evanescente ré maior, como um embalo, a voz canta: «Os meninos descansam como se estivessem em casa da mãe, sem medo das tempestades, protegidos pela mão de Deus.» A última luz, contraposta às trevas da tempestade, foi aquela luz primitiva, *«Urlicht»*, da 2.ª sinfonia, a luz de Deus; ou, como Mahler também tinha dito na sua obra de 1894, a morte como caminho para a vida.

Os «Rückert-Lieder»

Em 1901, no seu refúgio de veraneio de Maiernigg, junto ao lago Wörther, Mahler compôs mais quatro canções sobre textos de Rückert. No final desse ano conheceu aquela que iria ser sua mulher e a quem, no

Os biógrafos de Mahler interpretaram de várias maneiras a produção das Canções às Crianças Mortas, *estreadas quando o músico era o feliz pai de duas meninas. Para alguns, a morte de seus irmãos tinha preparado o seu espírito para sentir profundamente os poemas de Friedrich Rückert sobre a morte dos seus próprios filhos. À direita:* Crianças, *do pintor austríaco Egon Schiele.*

ano seguinte, já casados, iria dedicar a última das canções sobre poemas do poeta alemão, *«Liebst du um Schönheit»*. Embora este ciclo de canções não tenha a unidade temática ou a força emocional dos *Kindertotenlieder*, há que apreciar o sutil refinamento da escrita e as antecipações de uma orquestração timbricamente irrepreensível.

«Não Olhes para as Minhas Canções» e «Aspirei o Aroma da Tília», em fá e ré maiores, possuem uma delicadeza e transparência de modo algum distantes daqueles que serão os tempos centrais de *A Canção da Terra:* entre o ramo da tília que inunda com o seu aroma o quarto do poeta e o pavilhão de porcelana em que os amigos fazem versos ao correr do reflexo nas águas, há concomitâncias que não são gratuitas.

Alma Mahler ofereceu-nos o melhor relato sobre a origem de «Se Amas a Beleza»: «[Nesse verão de 1902] eu costumava tocar ao piano muitas partituras de Wagner e isso deu a Mahler a idéia de me brindar com uma surpresa encantadora. Tinha composto para mim a única canção de amor que escreveu em toda a sua vida — «Se Amas a Beleza» — e introduziu-a entre a capa e a primeira página de *A Valquíria*. Assim, esperou dia após dia que eu abrisse a partitura, mas não me apetecia interpretar aquela obra; finalmente a sua paciência esgotou-se. 'Creio que hoje vou dar uma vista de olhos pela *Valquíria*', disse abruptamente. Abriu o volume e a canção caiu ao chão. Fiquei estupefacta de alegria e julgo que, naquele mesmo dia, a tocamos pelo menos vinte vezes.»

«Ich bin der Welt abhanden gekommen» («Afastei-me do Mundo»), em fá maior, é a mais popular canção de Mahler, além de ser o tema mais repetido ao longo de toda a sua obra sinfônica e vocal. Embora Mahler não pudesse estar mais ligado ao mundo a todos os níveis, este *lied* exprime a paz espiritual que deveriam trazer para um homem como ele os seus retiros estivais.

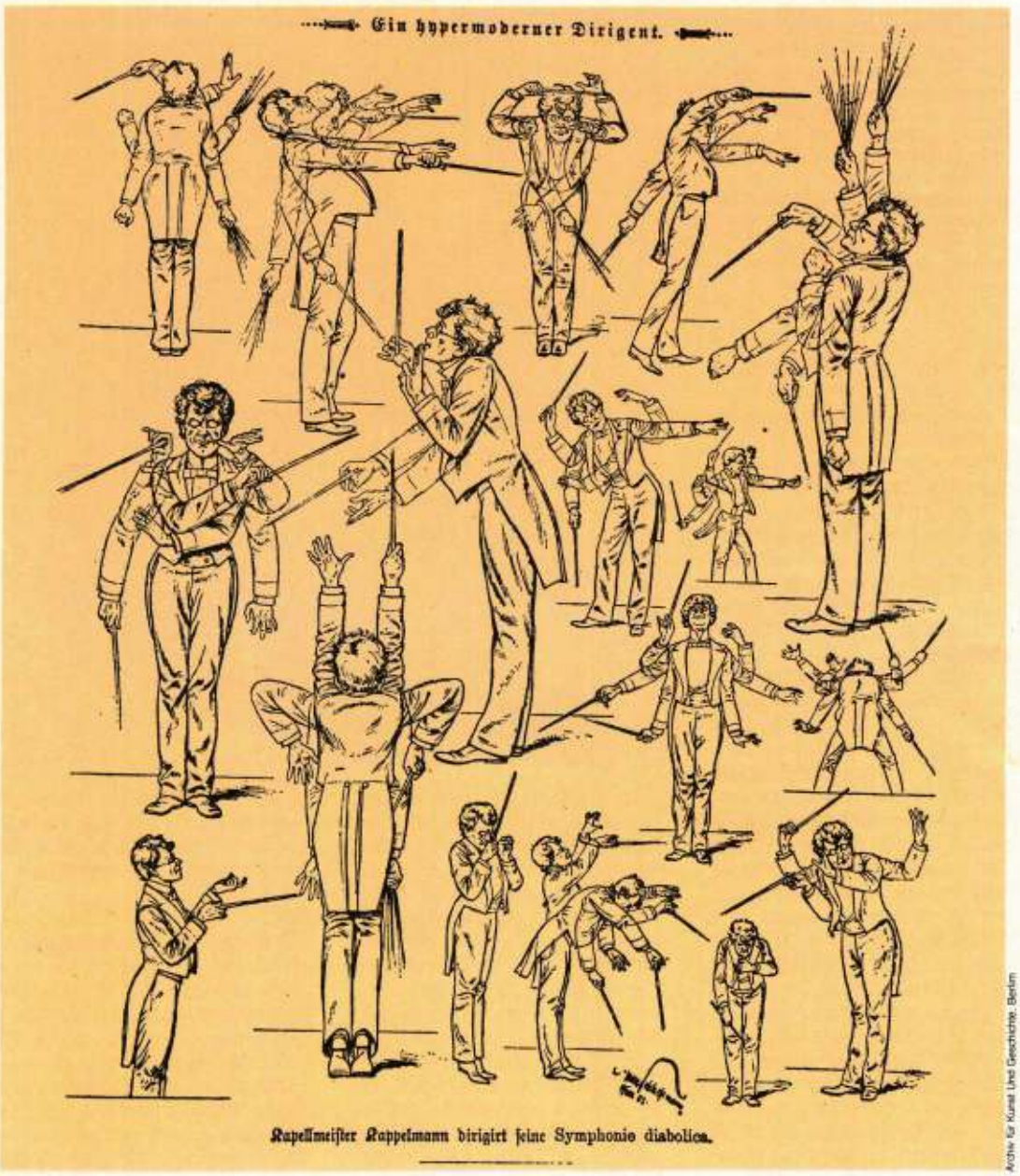
Fabbri

O ponto mais alto, tanto musical como ideológico, do ciclo é «À Meia-Noite», em si menor. Mahler prescinde aqui das cordas para instrumentar a peça com base nas madeiras e metais, juntando-lhes a harpa e os timbales para acompanhamento da última estrofe. É objetivamente possível demonstrar a maior importância de Wolf, em relação a Mahler, no campo do *lied*, mas, ao mesmo tempo, é quase impossível encontrar uma canção que seja em maior medida a síntese e a coroa transcendente do romantismo do que este *«Um Mitternacht»*. Mahler foi ao ambiente mais gasto e arquetípico do romantismo, a noite, e, no meio dela, o poeta solitário, a quem não sorriu nenhuma estrela, que dirigiu o seu olhar para além do horizonte, que lutou sem êxito, entrega a sua obra ao «Senhor da vida e da morte», àquele que «vela a meia-noite». Não é por acaso nem por capricho que Mahler recorre ao oboé-de-amor para traçar a melancólica solidão do poema nas suas quatro primeiras estrofes.

O itinerário personalista

Mahler começou a sua 5.ª sinfonia em 1901, num momento em que ele próprio reconheceu em si um domínio de «técnica e poderes». «Não haverá na minha obra elementos românticos ou místicos; será simplesmente a expressão de um poder sem paralelo, da atividade de um homem à luz do Sol, que atingiu o seu clímax vital.» Pela primeira vez, o músico renuncia ao programa e apenas quer a abstração própria do musical. Quanto ao mais, esta sinfonia trata de forma diferente certos temas próprios do autor, como a morte, antes parodiada ou utilizada como desculpa para o quadro do Juízo Final da 2.ª sinfonia, e que agora será apresentada como marcha inexorável e até letárgica.

Mas existe algo mais: é que a obra foi composta na época em que Gustav Mahler e Alma Schindler se conheceram e casaram. Talvez por isso tenha aparecido o *adagietto* nesta sinfonia prevista em apenas quatro andamentos, um *adagietto* que vem a ser um presente para a mulher amada. É nesta



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

«Obra desenfreada» chama Marc Vignal à 5.ª sinfonia de Mahler, a primeira em que o músico prescindiu do programa e em que uma idéia abstrata, a da progressão das sombras para a luz, preside à totalidade. Embaixo: um quadro abstrato de Kandinski, Improvisação de Um Sonho. *À esquerda: caricatura de Mahler por Hans Schliessmann, em 1901.*

Giraudon

música, a mais objetiva e absoluta até então escrita por Mahler, que aparece com força mais paradoxal um «eu-Mahler», uma subjetividade que tornará a manifestar-se com pujança crescente no ciclo sinfônico.

A composição dos *Kindertotenlieder* e dos *Rückert--Lieder* abarca o período em que Mahler compôs três sinfonias «sem palavras», a 5.ª, a 6.ª e a 7.ª Falou-se delas, com exagero evidente, como as *Rückert-Symphonien* em contraposição às três anteriores, as *Wunderhorn-Symphonien.* A unidade entre elas é outra. A característica básica deste período é o realismo. Na primeira parte da sua obra, Mahler apresentou a confrontação entre o Homem e o Universo. A partir da 5.ª sinfonia, esta confrontação produziu-se entre o homem (Mahler) e os restantes homens. A presença de Alma foi a causa importante desta mudança de reflexão.

A 5.ª sinfonia começa em dó sustenido menor, mas as várias modulações com que Mahler trata os temas impedem-nos de falar de uma tonalidade específica. O primeiro andamento tem uma relativa forma sonata e o segundo não é senão um desenvolvimento sinfônico dos temas do primeiro. Um solo de trombeta, que desemboca num fortíssimo do *tutti* orquestral, constitui o primeiro tema. O segundo tema, contrastado, a cargo dos violinos e violoncelos, é uma cantilena lírica em lá bemol. As duas seções são repetidas segundo os cânones de uma exposição típica. A repetição do segundo tema dá origem a uma melodia derivada dele (tuba e trombeta). Depois de uma explosão dilacerante, surge um novo tema nas cordas, que será o centro do andamento seguinte. Reaparece o motivo da trombeta, para ir desembocar num lutuoso coral dos metais, com acompanhamento das cordas. O andamento termina com um *pizzicato* das cordas graves.

O segundo tempo é constituído sobre duas seções contrapostas: uma, tempestuosa, com um tema importante nas cordas, e outra serena, iniciada pelas colcheias em terceiras de flautas, oboés e clarinetes e sustentada pelo terceiro tema do primeiro andamento, apresentado pelos violoncelos. Há um desenvolvimento a solo do tema principal, a cargo destes, que o recriam

posteriormente num ritmo de marcha idêntico ao do primeiro andamento. Depois de um passo de tremenda intensidade emocional, o discurso é interrompido abruptamente por uma fanfarra dos metais que modula para ré maior. A coda recolhe o tema das flautas, que evolui por todos os instrumentos de sopro até desaparecer num arpejo dó-si-lá dos baixos e do timbale.

O *scherzo*, uma semivalsa em ré maior, tem a primeira trompa como instrumento obrigado e possui um belo trio construído sobre os *pizzicati* da seção das cordas. Ao longo deste *scherzo*, o mais comprido dos escritos por Mahler, predomina o tom rústico, alegre, determinado desde o primeiro toque da trompa, mas violento e contrariado na sua repetição. O *adagietto*, para harpa e cordas, cita no início um dos *Rückert-Lieder («Ich bin der Welt abhanden gekommen»)*. A dimensão que esta página sensacional adquiriu desde a sua utilização por Visconti em *Morte em Veneza* sugere importantes reflexões sobre o pretendido e o idealizado em arte perante o que se alcança finalmente. O *finale* é uma singular diabrura contrapontística, construída sobre a frase final do fagote, que utiliza uma canção do *Wunderhorn: «Lob des hohen Verstandes.»* A partir de um *fugato*, o andamento transforma-se numa sucessão de intercâmbios antifonais (pergunta-resposta) do tema de *Wunderhorn* e do tema do ciclo de Rückert que serve de base ao *adagietto* precedente. Obteve-se a solução do conflito na sua dupla vertente formal e espiritual: o quarto e o quinto andamentos, tematicamente alinhavados, são a réplica ao nó temático dos dois primeiros, com o *scherzo* como desenvolvimento entre uma exposição e um desenlace. Mas se a 5.ª sinfonia é o balanço positivo de um combate, a tese, a 6.ª vai apresentar a antítese.

A sinfonia em lá menor

A 6.ª é a primeira sinfonia de Mahler que não tem um final feliz. É uma obra de um pessimismo opressor de um homem que, contudo, vivia então os momentos mais felizes da sua vida. Esta sinfonia só pode ser compreendida se inserida no contexto da trilogia central. As quatro primeiras sinfonias tinham sido escritas por Mahler numa total independência ambiental. Mas, depois do seu casamento com Alma, o compositor tem a seu lado uma pessoa que se vai confrontar quase diariamente com a sua música. E não só por uma convivência que apresenta semelhanças com a de Clara Wieck e Robert Schumann, mas também porque Alma quis ser compositora e as suas pretensões se terem visto frustradas por Gustav exigir que as suas relações não estivessem subordinadas à actividade criativa dela. Alma aceitou esta imposição, mas exerceu um trabalho de co-autoria, começando por fazê-lo corrigir a instrumentação da 5.ª sinfonia.

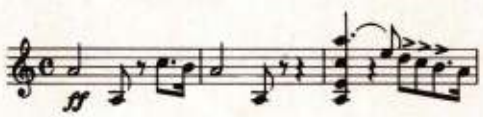
A 6.ª sinfonia nasceu com e por Alma e constitui, juntamente com a 9.ª sinfonia, a obra-prima do seu ciclo orquestral. Escreveu primeiro

Archiv für Kunst und Geschichte

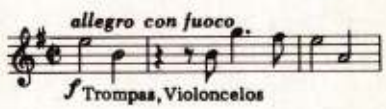
A caricatura aparecida no jornal vienense Die Muskete, *de 17 de janeiro de 1907 (em cima), alude aos estranhos elementos incluídos na orquestra por Mahler, para a execução da 6.ª sinfonia. «Meu Deus», dizia o músico na epígrafe, «esqueci-me duma buzina. Já posso, portanto, escrever uma nova sinfonia.» Na fotografia, embaixo: Alma Mahler, cuja presença gravita no tema lírico do primeiro andamento daquela bela sinfonia.*

Ullstein

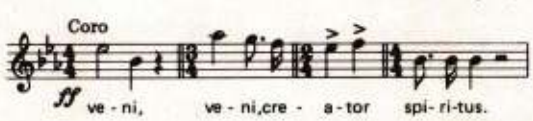
os andamentos centrais (verão de 1903) e depois os extremos (verão de 1904). No início do verão de 1904 nasceu a segunda filha do casal, Anna. Logo que Alma recuperou, a família mudou-se para Maiernigg. Perante o espanto de sua mulher, Mahler compôs a 6.ª sinfonia simultaneamente com os *Kindertotenlieder*. «Depois de ter esboçado o primeiro andamento», escreveu Alma, «veio correndo do bosque para dizer-me que me tinha descrito num tema: 'Não sei se o consegui, mas terás de te contentar com essa melodia.» Naturalmente este episódio alude ao célebre segundo tema do *allegro* inicial. Deu-se tanta importância (literária) a esta alusão, que o capital e decisivo primeiro tempo do andamento,



pórtico da obra, quase não chama a atenção dos tratadistas. Só Redlich e Truscott assinalaram a semelhança, ou melhor, a identidade do tema com o do *allegro* da 7.ª sinfonia:



Mas quase nunca se refere que a citada frase é também o elemento fundamental da sinfonia seguinte: nada menos do que o tema inicial do «*Veni Creator*» da 8.ª sinfonia:



Este é um dos exemplos mais sugestivos de «melodia obsessiva» na produção mahleriana. Não dá a impressão de que Mahler estivesse excessivamente consciente da onipresença progressiva desta melodia; o que, na verdade, parece evidente, em termos psicanalíticos, é que a problemática exposta na 6.ª sinfonia não foi solucionada nessa obra e tornou a ser apresentada na 7.ª e 8.ª sinfonias. Nas três últimas obras, que Deryck Cooke juntou sob a esplêndida epígrafe de «Trilogia do Adeus», o tema desapareceu: não é alheia a esta elipse a profunda modificação que a vida de Mahler sofreu a partir de 1907, depois da 8.ª sinfonia. Interessa ainda mais sublinhar a transcendência desta frase musical; a sua vinculação a Alma é quase tão grande como a da passagem do chamado «tema de Alma»: talvez tenha origem nessa proximidade o sentido faústico que essa melodia vai adquirindo para o seu criador. Não se pode perder de vista que é sobre o «*Veni Creator*» que o compositor escreve a dedicatória da sinfonia a Alma; não esqueçamos, também, o posterior reaparecimento do motivo na segunda parte, a «Cena Final do Fausto», e o culminar da mesma sobre a referência ao «eterno feminino». Em resumo, o tema nasce no fantasmagórico *lied Revelge* e termina no «*Veni Creator Spiritus*» da 8.ª sinfonia.

O mundo da 6.ª sinfonia é o do presságio, o do sonho conturbado e da luta eterna entre forças positivas e negativas. Nesta obra explodem todas as catástrofes da época contemporânea. Em última instância, o homem é o grande derrotado. Mas, além do mais, Mahler enfrenta pela primeira vez o fato da morte como possibilidade. Talvez por isso, o percurso mahleriano seja, pela primeira vez, descendente, pois só esta sinfonia tem como meta o «inferno», a «noite» no seu sentido mais expressionista. E, apesar de ser a obra que obteve mais tarde a popularidade, é também a que teve maior influência sobre Schönberg e Berg. Webern, por seu turno, foi um grande regente precisamente deste obra.

Já foi aqui referido o profundo significado da estrutu-

ra rítmica e melódica do *lied Revelge*, cuja letra fala de uma procissão noturna de esqueletos depois da batalha. Acresce que a 6.ª sinfonia é a obra de Mahler que mais respeita a tradição musical. Com efeito, há quatro andamentos que seguem o típico esquema sonata: *allegro, scherzo, andante, allegro*. A tonalidade tende para lá menor, tom que, desde *Das klagende Lied*, tem em Mahler o significado de catástrofe, e que domina o primeiro, segundo e quarto andamentos. O primeiro tema do andamento inicial é fixado com arcadas nos violoncelos e contrabaixos. Depois de um duro solo do timbale, há um segundo tema idêntico ao segundo do *finale* da 7.ª sinfonia de Bruckner. Em seguida, os violinos desenrolam, em fá maior, o «tema de Alma» e, depois da sua repetição, começa o desenvolvimento. Numa transição súbita de forte a pianíssimo, produz-se uma das mais misteriosas e evanescentes «suspensões» do autor. Em breve, voltamos ao enérgico início, que desemboca na reexposição variada dos três temas indicados. A coda baseia-se numa variante do «tema de Alma» e culmina numa grandiosa triunfalização do mesmo.

O *scherzo* tem também três seções principais. O bater do timbale introduz um tema sarcástico, pontuado por uma espécie de gargalhada diabólica no xilofone. Segundo Alma, a segunda seção representa as duas filhas do casal: um leve tema de caráter infantil, dado pelo oboé, e que sofre nos seus 66 compassos nada menos de vinte e cinco mudanças de ritmo. A terceira seção forma-se sobre uma tripla chamada ascendente dos clarinetes, que voltará a ouvir-se no último andamento. As três seções repetem-se três vezes e a segunda e a terceira combinam-se no final do andamento.

O *andante moderato*, em mi bemol, estrutura-se também em três seções repetidas três vezes. Depois do tema «infantil» do tempo anterior, uma citação dos *Kindertotenlieder* neste andamento comporta terríveis e significativas sugestões sobre os seus presságios inconscientes. A segunda seção parte de harmônicos das cordas, semelhantes àqueles que abriam a 1.ª sinfonia. A terceira, de caráter mais dramático, apresenta escalas sucessivas de harpas, longas melodias do clarinete e repiques de sinos à distância.

O *allegro-finale* é o momento culminante da obra, como se os três andamentos anteriores fossem uma preparação deste. Naqueles apercebemo-nos do ambiente de vazio, temor e fatalismo que atormentava o compositor. Agora o «herói» decide lutar mas, depois da contenda, sobrevirão o aniquilamento e a destruição. O esquema é o de uma forma sonata desenvolvida: introdução, exposição, desenvolvimento, reexposição e coda. Uma linha dos primeiros-violinos, transposta de dó maior para lá menor, conduz a uma intervenção em fortíssimo do timbale. Depois disto, silêncio geral. Uma tuba wagneriana desenha um tema inquietante. Aparece o motivo dos clarinetes do *scherzo;* toque de sinos à distância sobre semínimas da harpa e da celesta. As trompas falham, ao tentar um tema otimista; os instrumentos de sopro iniciam um coral de tons lúgubres; depois, um fortíssimo aterrorizador, sempre presidido pelos timbales. Uma série de motivos aborta sobre notas descendentes da harpa. Um novo fortíssimo e os violoncelos iniciam um ritmo de marcha semelhante ao dos dois primeiros andamentos: começa a exposição, que tem três temas básicos, sempre dentro do ritmo de marcha. O primeiro é exposto por cordas e trompas; o segundo passa de trompas e trombetas para as madeiras e, mais tarde, para as cordas; por fim, um luminoso tema em ré maior é confiado às trompas, nele se reconhecendo o tema malogrado da introdução. Mas o ritmo de marcha continua implacável. O contraponto temático, já arduamente praticado na 5.ª sinfonia, atinge aqui um dos seus desenvolvimentos mais complexos. Inicia-se um *crescendo* que parece modular para o modo maior. Inesperadamente, irrompe a primeira pancada da bigorna; as esperanças desvanecem-se. Começa um episódio trágico, violento, em fá menor. O ritmo torna a ser implacável, uma nova marcha cita quase textualmente *Revelge*, numa atmosfera angustiante. Outro *crescendo* é destruído por uma nova pancada de bigorna. Depois dos esforços em prol da luz, inicia-se a reexposição, durante a qual voltaremos a ouvir integralmente a introdução e a repetição variada dos três temas principais. A coda traz-nos de novo o começo do andamento. Tuba e trombone expõem os seus motivos truncados. As madeiras graves entoam um fúnebre coral. Os contrabaixos evocam lentamente o ritmo de marcha. Um colossal fortíssimo, já inesperado, afoga toda a tentativa de rebelião. A voz do timbale agoniza; acorde sustentado das trombetas que se extingue lentamente. Por fim, um *pizzicato* grave. A sinfonia terminou.

A «Canção da Noite»

A 7.ª sinfonia, ou *Canção da Noite*, escrita nas versões de 1904 e 1905, é uma obra experimental quanto à tonalidade, instrumentação e estrutura: segundo nota Vignal, tal como no quarteto n.º 5 de Bartók, dois *allegros* extremos emolduram dois noturnos com um *scherzo* central. Se a 6.ª sinfonia deu o lado mais satânico de Mahler, a 7.ª sinfonia exibe a sua faceta mais sarcástica, com um *scherzo* que significa uma verdadeira provocação ao público.

Mahler escreveu a sua mulher acerca da composição da obra: «No último verão tinha planeado completar a 7.ª sinfonia, de que já havia terminado dois andamentos. Durante duas semanas estive a torturar-me sem me poder concentrar, como bem recordarás. Finalmente, fugi para os Dolomitas. Nem ali encontrei o descanso e, por fim, rendi-me e voltei para casa na convicção de que o verão tinha sido infecundo para a composição. Em Krumpendorf, como não te preveni da minha chegada, depreendi que não me esperavas. Tomei um bote para atravessar o lago. Ao ouvir a primeira pancada dos remos, senti o tema que procurava (ou melhor, o seu ritmo e o seu modo) para a introdução do primeiro andamento: quatro semanas mais tarde, o primeiro, terceiro e quinto andamentos estavam completos na partitura.»

O primeiro andamento, *Langsam-allegro*, torna a apresentar, como no *finale* da 6.ª sinfonia, o esquema de uma introdução (com uma melodia de ritmo irregular confiada ao *tenor-horn*); exposição *(allegro risoluto)*, construída sobre três temas, sendo o mais importante o primeiro, confiado às trompas; desenvolvimento em duas seções (a primeira, uma repetição turbulenta da exposição; a outra, uma portentosa suspensão de caráter lírico, com uma apaixonada melodia das cordas, depois de um luminoso *glissando* da harpa); reexposição variada e coda de extrema violência.

O segundo andamento foi sugerido a Mahler pela contemplação do quadro *A Ronda da Noite*, de Rembrandt, sendo a música muito inspirada em *Revelge*. A forma é a de rondó com variações, mas amplifica-se pela fantasia tímbrica e onírica do andamento, construído por quatro elementos. Os dois primeiros estão praticamente enlaçados em todas as apresentações das seqüências. Em primeiro lugar, a antifonal chamada da primeira *(forte)* e terceira *(piano)* trompas; depois, a catarata de trêmulos das madeiras, iniciada a solo por oboé e clarinete, a que se juntam todos os componentes desta família, acumulação resolvida em fortíssimo na primeira vez, em forte na segunda e desvanecida na terceira. Contrasta a marcha, simplificada progressivamente até ao fraseio isolado de contrabaixos e fagote: este constitui o terceiro componente. O último é a valsa dos violoncelos, que se transforma sempre na marcha. Esfumada a música noturna no seu final, encontramos no *schattenhaft* (sombrio, indefinido) o mais assombroso *scherzo* escrito pelo compositor. As suas dissonâncias extremas formam uma mórbida caricatura da valsa vienense, inspiradora da valsa do *Wozzeck*, de Alban Berg. A obsessão de Mahler pela estrutura travada do discurso fica patente no ortodoxo trio.

A segunda música noturna incorpora viola e bandolim, entendidos mais como «ambiente» do que como solistas. A atmosfera é a de uma serenata romântica, ao mesmo tempo letárgica e re-

belde. Há uma citação quase textual da última *Nachtstück,* de Schumann, que a inspiração de Eichendorff complementa, como Alma refere. Encerra a obra um *finale* muito desconcertante, com as suas brincadeiras e citações das danças vienenses ou de *Os Mestres Cantores* wagnerianos. A conclusão deste rondó é triunfalista, mas a citação do tema principal do primeiro andamento e a irônica incisividade desmentem uma tese de partida ganha, tão clara na 5.ª sinfonia. Trata-se de uma partida empatada. A confrontação homem-sociedade não comporta solução positiva ou negativa. Antes de essa confrontação passar a ter aspecto duplo em *A Canção da Terra* e nas duas últimas sinfonias, Mahler tem de tentar uma nova saída: a sua própria *Missa,* a 8.ª sinfonia.

A canção dos céus

A 8.ª sinfonia ficou terminada no verão de 1906, no prazo surpreendente de oito semanas. Em 1910, Mahler preparou a sua estréia com o empresário de Munique Emil Gutmann e foi este que lhe deu o nome de *Sinfonia dos Mil.* A audição realizou-se em setembro desse ano. No dia da estréia encontravam-se na sala Richard Strauss, Schönberg, Casella, Bruno Walter, Klemperer, Mengelberg, Stokowsky, Stefan Zweig, Thomas Mann, etc.

À primeira vista, o *«Veni Creator»* e a cena final da segunda parte do *Fausto,* de Goethe, parecem textos irreconciliáveis. O Espírito Santo entendido como impulso criador e a redenção final, tema tão querido a Mahler, unem-se em dois versos de ambas as partes: *«Accende lumen sensibus»* («Leva a luz aos nossos corações») e *«Komm! Hebe dich zu höheren Sphären»* («Vem! Eleva-te às mais altas esferas»). Esta obra é um resumo e síntese do seu pensamento sobrenatural. «Esta é a minha missa», disse a Alfred Roller durante os ensaios, perante um público numeroso. Se a primeira parte é «invocação» do Espírito Criador, a segunda é «celebração» do mesmo.

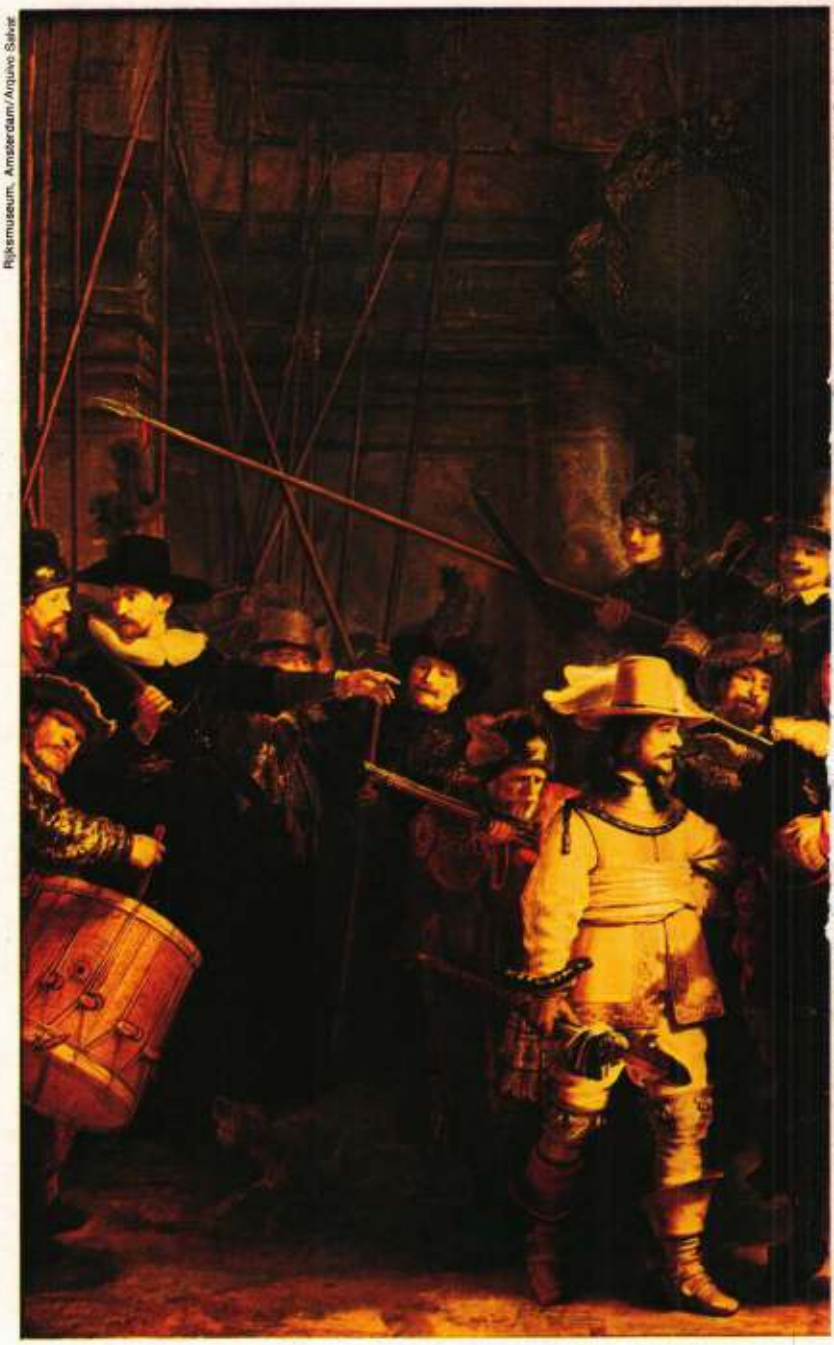
O *«Veni Creator»* é uma sonata perfeita. Mesmo assim, é muito sugestiva a tese de Paul Banks, que vê o primeiro andamento como um grande moteto inspirado em Bach.

A sugestiva cena final do *Fausto* é transcrita musicalmente por Mahler, com a sutil ambigüidade andrógina subjacente nos versos originais: a mesma modulação-suspensão permanente do modo maior e do menor ao longo de toda a enorme seqüência, alternância que, em acordes imperfeitos, regulava como contraposição o devir da 6.ª sinfonia, expõe-se aqui em idéia condicionante de fundo. Como expansão atômica do *lied,* com esse peculiar sentido de prece que a canção tem em Mahler; entendendo até o próprio arranque da sinfonia como *lied* instrumental, tudo parece conformar-se como uma meditação em voz alta, mais estrita e, ao mesmo tempo, mais livre, mais canônica. A gigantesca orquestra só se ouve na íntegra nos finais de ambas as partes, com a junção das fanfarras nos bastidores; durante o resto da obra, a sua função é constituir pequenas orquestras de câmara, com timbres diferenciados para cada seção. Mahler cristalizou, por fim, a sua grande «sinfonia-*lied*-oratório».

Todo o sentido e a grandeza dimanantes da página encontram a sua resposta última na «fáustica» procura apaixonada desse algo já irrealizável que se recusa a secar na alma e que dá uma braçada derradeira em busca do ideal «impossível». Após a 8.ª sinfonia, Mahler compôs *A Canção da Terra,* primeira fase do cálido regresso ao «Eu» depois da viagem ao cosmos.

«A Canção da Terra»

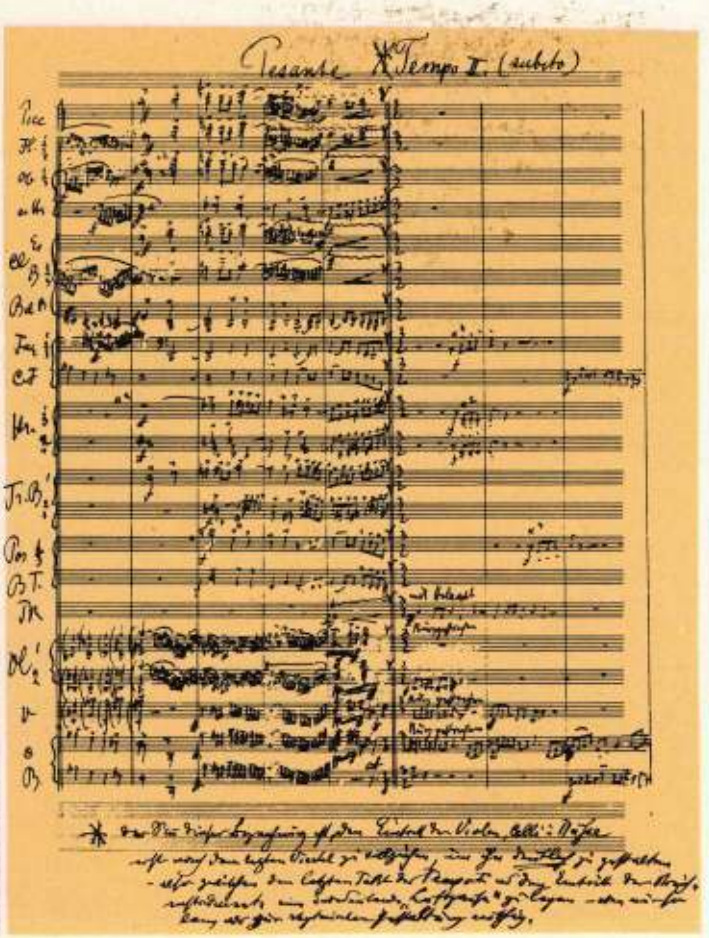
Já próximo do final do verão de 1907, Mahler recebeu um presente do seu amigo e admirador Theobald Pollack: tratava-se do livro *Die chinesische Flöte* («A Flauta Chinesa»), uma antologia de poemas chineses antigos traduzidos para alemão por Hans Bethge. Mahler identificou-se de imediato com o espírito dos poemas e concebeu a adaptação de alguns deles; no entanto, embora tenha chegado a fazer alguns esboços, não pôde concentrar-se na tarefa, e ao voltar do Tirol, o *Sommer-Komponist,* como costumava intitular-se, regressou a Viena sem nenhum fruto da sua criação.



Rijksmuseum, Amsterdam/Arquivo Salvat

No início do verão de 1908, Alma alugou uma casa de campo em Toblach, no Tirol austríaco (atualmente, o povoado está incluído no território italiano). Os primeiros dias do estio foram angustiantes para o músico: os sintomas da sua doença cardíaca tinham-se agravado e os médicos obrigaram-no a submeter-se a um regime de vida rigoroso. Devia levar a toda a hora um podômetro, prestar atenção às pulsações e batidas do coração, reduzir os exercícios físicos e evitar qualquer intensidade emocional. Mahler, que tinha sido um fanático das montanhas, das excursões em bicicleta e da natação, chegou a obcecar-se com tais impedimentos fisiológicos, convertendo-os num tormento.

Mas, à medida que o verão passava, começou a operar-se uma mudança na sua atitude. Foi-se submergindo paulatinamente na criação de uma obra inspirada nos textos do livro de Bethge, que comportou uma estranha transformação da sua forma de ser. Tanto Walter como Schönberg deixaram impressões coincidentes acerca da indefinível serenidade que Mahler parecia irradiar em setembro, quando a partitura estava já terminada, e que o acompanharia quase até à sua morte.



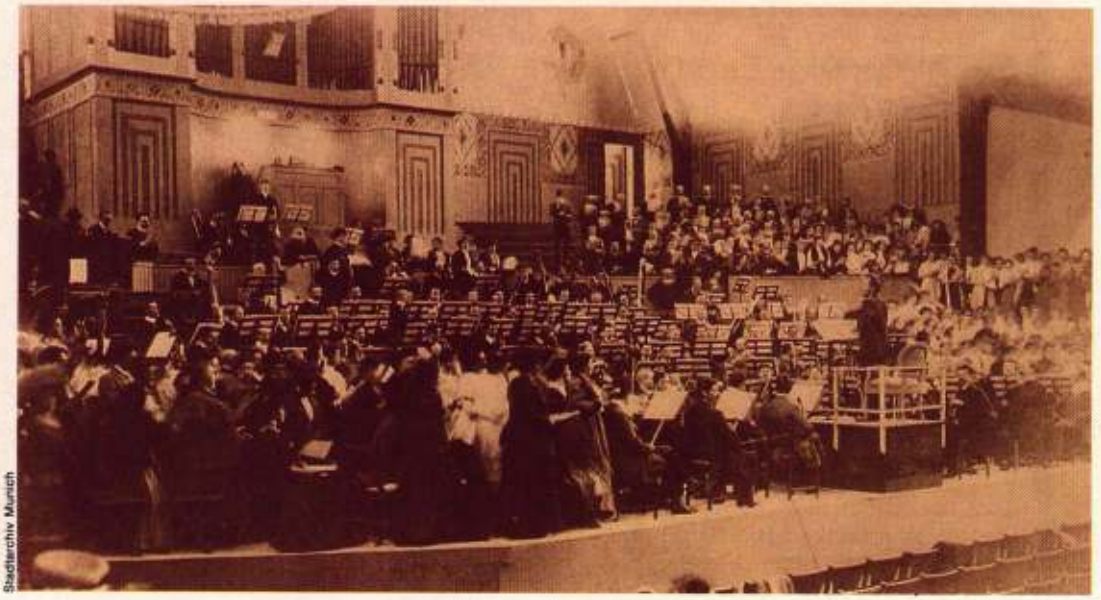
Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

No verão de 1905, Mahler descansou em Maiernigg, na companhia de Alma e das suas duas filhas. Ali continuou a 7.ª sinfonia, que ficou praticamente terminada no fim das férias. Considerada a sua obra mais acessível, representa um passo em frente no que respeita à orquestração. À esquerda: A Ronda da Noite, *de Rembrandt, quadro que inspirou o segundo andamento. Em cima: página autógrafa do referido andamento.*

Em 12 de setembro de 1910, Mahler dirigiu a sua 8.ª sinfonia em Munique. O programa, cuja redação supervisou, especificava que a execução da obra exigia 858 cantores e 171 músicos de orquestra. Os coros pertenciam à Sociedade de Amadores de Música, ao Grupo Riedel, de Leipzig, e à Escola de Canto de Munique. A fotografia, embaixo, mostra um setor da orquestra e dos coros durante um ensaio dirigido por Mahler.

Esta obra poderia intitular-se, como o belo filme de John Huston, *A Walk with Love and Death* («Passeio com o Amor e a Morte»). A morte — o texto dá-o a entender em várias ocasiões — é tema claríssimo desta «sinfonia para tenor e contralto». Mas o amor é-o na mesma medida, já não em abstrato, como na 3.ª sinfonia, mas sim concretizado nesse afeto entranhável pela «amada Terra», e, daí, por todo o mundo que em breve se podera escapar das mãos desse doente do coração.

A profunda gama sensitiva contida em *Das Lied von der Erde* pode fazer-nos perder de vista as abundantes doses de cerebralismo com



Stadtarchiv Munich

Biblioteca Nacional, Paris/ Arquivo Salvat

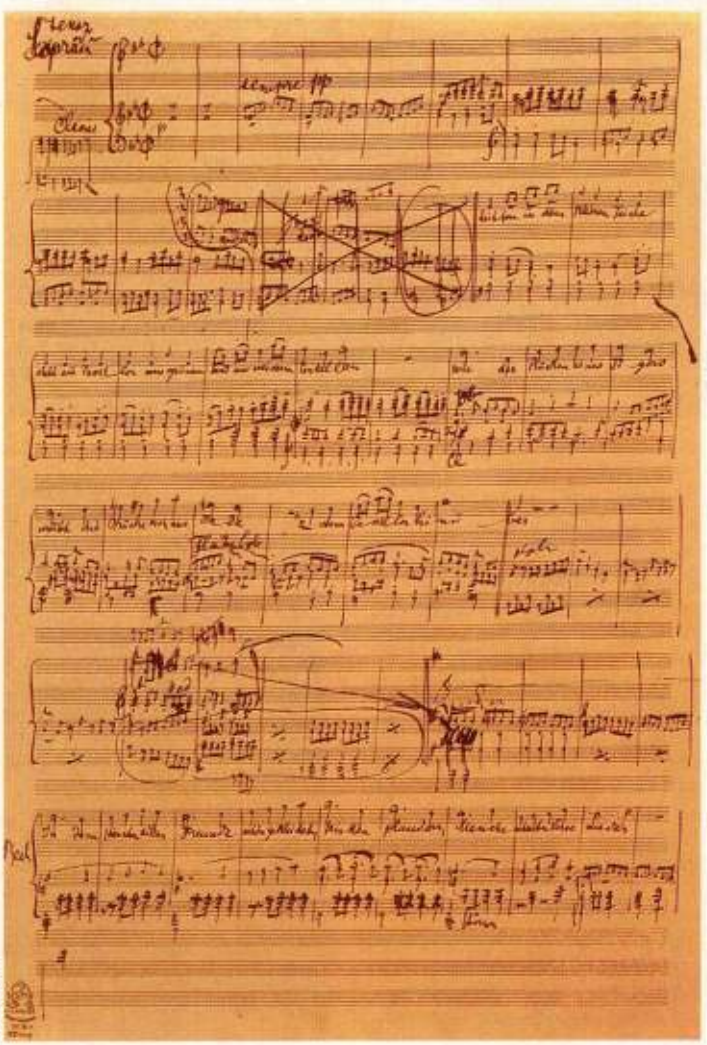
Das Lied von der Erde, *baseado nos poemas de* A Flauta Chinesa, *é uma obra única no seu gênero e, provavelmente, uma das mais originais do século xx. Apesar da sua estrutura, por alguma razão Mahler não a vinculou à série das suas sinfonias. Bruno Walter classificou-a de obra «apaixonada, amarga e, ao mesmo tempo, misericordiosa; o canto da separação e do desvanecimento». Em cima: letrados explicando os livros clássicos ao imperador Simen-Si; à direita: página autógrafa de* A Canção da Terra.

que Mahler escreveu a sua obra: o domínio do material sonoro a que Mahler chegara na última fase da sua carreira é tão formidável que dá a impressão de simplicidade espontânea. Conquanto a escala pentatônica (ré-mi-sol-lá-dó), já utilizada na 4.ª sinfonia, possa ser entendida como uma concessão ao chinesismo, em *Das Lied* Mahler mantém-se fiel às suas características de estilo: o contrapontismo melódico, o esquema da variação permanente, os intervalos de quarta descendente e de terceira ascendente, e a ampliação dos quatro andamentos tradicionais para seis. Como na 3.ª sinfonia, também com seis andamentos, e também panteísta no seu ideário, o tempo final é um longo *adagio*.

O primeiro andamento, *allegro pesante*, «Brinde à Miséria da Terra», apresenta-nos uma desesperada invocação em favor da bebida como consolo da fugacidade artificial da vida. Cada *stanza* do poema de Li-Tai-Po remata com o terrível refrão: «Sombra é a vida e também a morte», elevado meio-tom cada vez que aparece.

Talvez nunca, como nesta canção, Mahler tenha atingido os níveis do genial na orquestração, com uma fusão única de horror (a aparição do símio entre as tumbas) e delicadeza (a descrição do azul do firmamento).

O segundo andamento, «O Solitário no Outono», é um tempo lento, em ré menor. A sua estrutura baseia-se numa analogia poética: as névoas outonais que, no começo, cobrem o lago contrapõem-se às lágrimas do homem para quem «o outono se prolonga demasiado no meu coração», servindo de charneira um verso que Mahler sublinha: «O meu coração está cansado.»

Os três andamentos seguintes, mais breves, desempenham a função de intermédios, se bem que o último prepare caminho para o tempo final. «Da Juventude», em si bemol maior, é, apesar do emprego da escala pentatônica, radicalmente vienense na sua abandonada languidez. A seção central, que faz referência ao reflexo, «como um espelho caprichoso», do pavilhão de porcelana no lago, evoca em grande medida uma obra que Mahler já conhecia nessa época, a *Salomé*, de Richard Strauss. «Da Beleza» (em sol maior) acentua as conexões com a 3.ª sinfonia, terceiro andamento, no rutilante aparecimento dos cavaleiros. O final do poema, tratado como uma intimista canção de embalar, é um portento de delicadeza tímbrica. «O Ébrio na Primavera», quinto andamento, em lá maior, é um novo hino de Li-Tai-Po aos prazeres da bebida. A estridência dos trechos extremos é compensada aqui pelo despertar do ébrio que interroga um pássaro (melodia do flautim) sobre a chegada da primavera.

Arquivo Salvat

Até este momento, *Das Lied* durou aproximadamente meia hora. O andamento que resta vai durar outro tanto: nele, *«Der Abschied»* («A Despedida»), Mahler reuniu numa dilatada estrutura dois poemas de autores diferentes, Mong-Kao-Yen e Wang-Wei, que submeteu a pequenas, mas muito importantes, variantes semânticas, a que juntou alguns versos próprios que vão funcionar como coda. *«Der Abschied»* é, assim, o ponto expressivo mais alto da lingüística de Mahler e a perfeição completa, friamente calculada, do seu tecido é perfeitamente equiparável à das suas duas grandes páginas sinfônicas, o *finale* da 6.ª sinfonia e o *andante* inicial da 9.ª sinfonia.

Na sua análise deste andamento, Henri-Louis de Lagrange estuda-o como uma forma sonata *sui generis*. Talvez possamos ver nele um esquema de variações, evidentemente não monotemáticas. As duas visões são compatíveis. A estrutura rítmica, embora sujeita a várias alterações, é essencialmente a de uma marcha, como também o será o citado *andante* da sinfonia seguinte, a 9.ª A forma como Mahler inicia esta marcha pode ter sido perfeito modelo para Alban Berg: um dó grave entoado em uníssono por violoncelos, contrabaixos, harpa, contrafagote, trompas e gonguê. Esta unidade tímbrica chega, por si só, para criar um ambiente fascinante. Segue-se o que será um dos motivos condutores, um queixoso *gruppetto* de seis notas que o oboé entoa. O esquema de variações começa a irradiar com a entrada da voz (outro dó grave, dobrado pelos violoncelos), transferindo-se a melodia do oboé para flauta. O texto descreve o princípio do entardecer, «com as suas sombras cheias de frio». Outro motivo básico, uma frase em trêmulo nos dois clarinetes, termina esta variação, que se cinge aos três primeiros versos. A segunda constitui o momento mais comovente da obra: o contralto, numa melodia ascendente inesquecível, descreve a Lua «como um barco de prata [...] sobre o mar azul do céu»; o fá agudo na primeira sílaba de *«Silberbarke»* é como que o culminar de um desejo que depois se recolhesse sobre si próprio. Esta passagem é tão visceral, que a emoção descritiva do próprio Mahler se transmite nesses acelerados *pizzicati* — pulsações que acompanham a melodia. No verso «Sinto o tremor de uma suave brisa», Mahler cita, com as quartas sol-dó, uma frase de *«Urlicht»* («ia por um longo caminho»), o *lied* da sinfonia *Ressurreição*. Tal como antes os clarinetes, são agora os violoncelos que traçam uma espécie de ponto e vírgula antes da terceira variação-seção. Esta apresenta uma ambigüidade tonal, sendo a cantilena da voz sublinhada por terceiras de clarinetes e harpa que precedem o reaparecimento do *gruppetto*. O poema fala-nos do canto do regato e da respiração da terra. As texturas orquestrais tornam a simplificar-se, num processo de eterização, para criar um ritmo ondulante da harpa em quartas secundadas pelo bandolim. Ao chegar ao verso «Todo o desejo se transforma em sonho», as cordas incorporam um novo tema, essencial até ao final da peça; trata-se da melodia do *lied Ich bin der Welt abhanden gekommen* («Afastei-Me do Mundo»), também utilizada por Gustav Mahler no famoso *adagietto* da sua 5.ª sinfonia.

Surge aqui uma das transformações introduzidas pelo músico nos versos originais. O texto de Mong-Kao-Yen dizia: «Os trabalhadores voltam para as suas casas, ansiando por dormir.» O verso não deixou de provocar em Mahler uma inesperada conexão com o seu passado: aos 24 anos, tinha escrito estas palavras no sétimo dos seus poemas dedicados a Johanna Richter: «E os homens cansados fecharam os seus olhos para reencontrarem, no sonho, a felicidade perdida.» Ao encarar o poema chinês, decidiu adaptar o seu poema da juventude, aproveitando esta frase que é acompanhada pelo tema do «desejo» *(Ich bin der Welt)* e por uma citação, no clarinete, da 6.ª sinfonia. «Os homens cansados regressam ao lar, para apreenderem de novo, no sonho, a felicidade e a juventude esquecidas!» Mahler nunca esteve mais próximo de Schönberg e do seu *Pierrot Lunaire* do que nesta seqüência. A seção termina com a frase «O mundo dorme».

A quarta variação («Aqui estou, à espera do meu amigo») é uma repetição quase literal da primeira; o tema do «desejo» reaparece como «ponto e vírgula», depois do grito *«Lebewohl»* («Adeus»). A seção seguinte, ainda com o tema de *Ich bin der Welt* subjacente, tratado agora pentatonicamente ao começar o verso «Vagueio de um lado para o outro com o meu alaúde», termina com uma interjeição de incomparável intimidade: «Oh, eterno mundo, ébrio de amor e vida!»

A sexta variação é um intermédio instrumental entre os dois poemas. Nela se misturam os três motivos essenciais (*gruppetto* do oboé, frase dos clarinetes, tema do «desejo») numa atmosfera de puro expressionismo e com uma tal imaginação que fazem deste trecho o segmento musical mais assombroso criado por Mahler. Como uma premonição, termina a seqüência com a voz dos trombones, tal como na 9.ª sinfonia.

A primeira *stanza* do poema de Wang-Wei, «Despedida do Amigo», repete o módulo da primeira e quarta variações. A oitava, ao recolher as palavras do companheiro esperado («Meu amigo, a sorte não me foi propícia neste mundo!»), modula para o modo maior. Na variação seguinte, Mahler cita *Um Mitternacht* («Á Meia-Noite»), quando o protagonista da partida diz que vai à procura de «repouso para o meu coração solitário». A décima e última variante reproduz o tema do «desejo» na mesma forma com que tinha aparecido na terceira passagem: «Volto à minha pátria, ao meu lar. O meu coração está tranqüilo e aguarda a sua hora.»

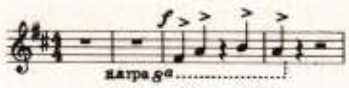
Começa assim a insólita coda com palavras que se devem ao próprio compositor. É um recurso de inusitada beleza o fato de as primeiras palavras, «A amada terra floresce na primavera», se ouvirem com o tema final da 2.ª sinfonia, o da *Ressurreição*. Quando o contralto repete as palavras «eternamente, eternamente», a música parece dissolver-se imperceptivelmente num pianíssimo infinito. E esta invocação ao ouvinte, sem paralelo na história da música, não é só resignação perante a morte, nem sequer sinal de ressurreição: é algo que, em certa medida, se associa à idéia do «eterno retorno», o desejo de permanecer, de perdurar para lá da própria existência. Quando Gustav Mahler, pouco antes da sua morte, perguntava a Bruno Walter, que iria estrear postumamente a composição: «Achas que é suportável? Julgas que levará as pessoas para além de si mesmas?», estava consciente de que, com ela, havia conseguido exprimir o seu apaixonado desejo de vida.

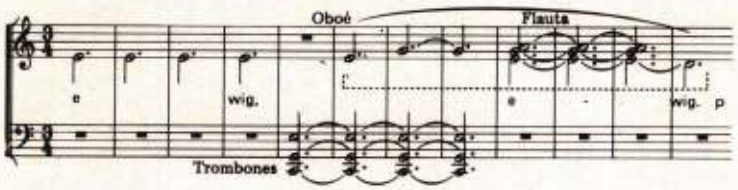
O canto da extinção

A 9.ª sinfonia, uma espécie de *réquiem* desta geração, é a antecâmara do verdadeiro final. «O primeiro andamento é o mais extraordinário escrito por Mahler», escreveu, muito mais tarde, Alban Berg a sua mulher, Helen. «Vejo nele a expressão de um amor extraordinário por esta terra, o desejo de viver nela em paz, de gozar com plenitude os dons da natureza antes de a morte o surpreender. Porque se sente que esta se aproxima inexorável e todo o andamento está impregnado de sinais precursores de morte.» A 9.ª sinfonia é uma obra onde a litania de amor de *A Canção da Terra* se materializa instrumentalmente. Mahler volta aos seus primórdios num arco sideral. O amor está agora virado para a existência como universo, com muito de panteísmo.

Há que procurar as origens da 9.ª sinfonia na morte de sua filha mais velha e no diagnóstico casual da sua doença cardíaca. O que, segundo as palavras de Alma, marcou para Mahler «o princípio do fim». Pode dizer-se desta sinfonia que é pessoal, mas não biográfica nem confessional. Trata-se de música abstrata, como se surgisse independentemente da vontade do seu autor. E, apesar das explosões ocasionais do primeiro andamento e das ásperas dissonâncias do terceiro, constitui uma página serena, profunda e nostálgica. Quanto ao resto, é a sinfonia menos harmônica. O desenho é linear, prescinde das linhas verticais; a escrita contrapontística exerce aqui funções que os grandes clássicos reservavam à harmonia.

A morte, a onipresente morte de Mahler, aparece agora como a realidade previsível. A 9.ª sinfonia começa onde termina *A Canção da Terra:* até o célebre motivo de quatro notas que a harpa entoa no começo da sinfonia



se encontrava nas vozes do oboé e da flauta que acompanhavam os *ewig* finais daquela,

com o que Mahler estabelece uma relação, talvez inconsciente, entre ambas. Mas aqui voltamos, depois do coral supremo da 8.ª sinfonia e dos poemas chineses de *A Canção da Terra,* a uma música puramente instrumental. Na verdade, que texto poético se poderia encontrar para exprimir o que o compositor pretendia deste canto da extinção? E, no entanto, nenhuma outra página mahleriana é tão *cantabile* como a 9.ª sinfonia. A voz foi substituída pela orquestra, uma orquestra cujos recursos «vocais» são ainda mais amplos do que os do próprio meio fonatório, como muito bem, Holbrook assinalou.

Esta sinfonia apresenta um conflito comum à trilogia final: a disjunção entre o «ser» e o «deixar de ser», entre o sentido e a sua ausência, entre a fé religiosa e a dúvida racional, entre o amor e a sua carência. A crise matrimonial daquela época agravava, até filosoficamente, o conflito vivido pelo artista.

A Canção da Terra fazia aparecer um sentimento de desespero e desenraizamento que se confrontava com um carinho inefável pelo todo circundante. A obra resolvia-se num «desejo infinito» de permanência e perdurabilidade. E a 9.ª sinfonia começa com este matiz. É sumamente interessante examinar o percurso dos seus quatro andamentos para averiguar até onde chega Mahler na sua exploração.

Já se sugeriu que as primeiras notas da 9.ª sinfonia representam o ritmo quebrado do pulso do compositor: digamos que «pode ser», pois mais não podemos afirmar. O que é mais significativo é a proximidade entre o tema básico, a melodia dos violinos, e o *leitmotiv* da sonata n.º 26, op.81-a, de Beethoven, que tem o título expressivo de *Les adieux,* e sobre cujas primeiras notas o autor de *Fidélio* tinha escrito as palavras «*Lebewohl*», a poética expressão alemã de despedida. Não havia nada de casual na escolha desta melodia como ponto de referência: em 1875, quando Mahler contava 15 anos, uma audição da referida sonata beethoveniana tinha-lhe aberto as portas da classe de Julius Epstein no Conservatório de Viena. Mahler citava a página que mais ligada estava ao início da sua vida musical. O subtítulo *Les adieux* é essencial, pois a página que havia terminado *A Canção da Terra* chama-se «*Der Abschied*», ou seja, «A Despedida». Como afirmou Alban Berg, todo o andamento é dominado pela idéia da presença da morte. Mas esta confrontação com a morte produz-se com a mínima rebeldia. Não há aqui a luta denodada, titânica, entre as forças positivas e negativas que se gerava no final da 6.ª sinfonia. Há uma resignação a duras penas, uma aceitação não benevolente, mas, em última instância, não há um potencial positivo que se levante contra o clima geral. Por isso, depois dessa seqüência de vozes que não se encontram nem se ouvem (cadência de trompa, flauta e violoncelos), o andamento termina como se não quisesse incomodar, procurando o silêncio como repouso. Mahler alcança neste andamento o mais alto grau do pessimismo.

No segundo andamento, um *ländler* ou valsa lenta austríaca de corte rústico, mantém-se o desespero do primeiro andamento perante as alegrias de que faz gala o mundo circundante. Tenta-se, de modo forçado, um sorriso que acaba por se transformar num esgar, quando se teima em seguir o ritmo imperante. No seu aspecto funcional, este andamento não fica longe da valsa que Tchaikovski impôs como segundo tempo da sua sinfonia *Patética.*

O terceiro andamento, rondó-*burleske,* propõe outra alternativa que, no fundo, é outra fuga: a ironia, o sarcasmo. O *ländler* anterior transforma-se numa grotesca pirotecnia contrapontística, onde se põe em causa tudo, até a própria capacidade criadora. E, assim, Mahler não hesita em parodiar a «marcha do verão» do primeiro andamento da sua 3.ª sinfonia na parte central deste rondó. Chega-se aqui ao maior dos desesperos: ocultar o desespero.

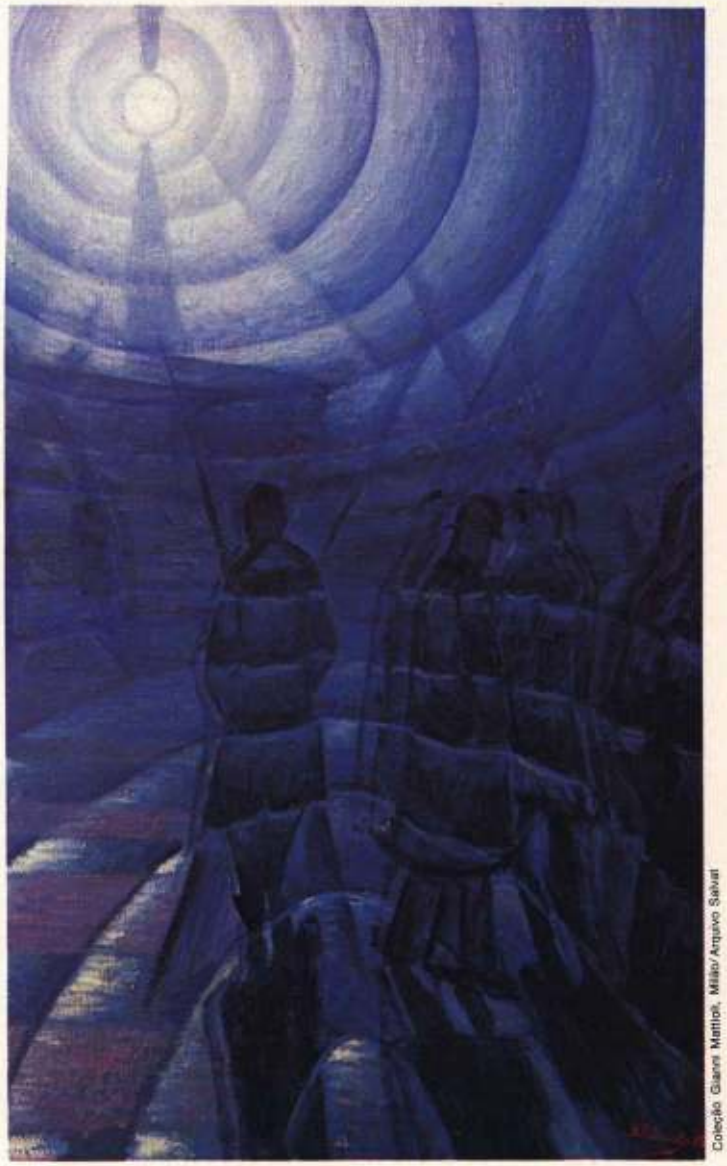
Chegado a este ponto, poderia dar-se um final alucinado e louco, mas não vai ser assim, porque esta viagem às «regiões negras» da alma pressupõe uma introspeção reveladora. Mahler mergulhou nos abismos mais escuros do seu íntimo, que é o de qualquer ser humano submetido a circunstâncias adversas, e voltou purificado da viagem. E não só porque o defrontar os fantasmas da mente implique uma libertação psicanalítica dos mesmos, mas também pela piedade que isso suscita. Mahler termina então esta obra com um *adagio* longo e cálido, de voz grave e tom tranqüilo, embora a doce paixão que percorria *A Canção da Terra* apareça esporadicamente no discurso. Forçado pelos acontecimentos, Mahler acaba por achar aquilo que os homens mais velhos costumam conhecer, e que ele, ainda jovem (49 anos), intuiu queimando etapas: o valor da vida humana vivida, que se lhe revela por meio da descoberta-assunção de um sentimento novo e humanizador, a compaixão.

Assumidos a mortalidade e o sofrimento, Mahler preserva a sua humanidade e a sua autenticidade do «ser» perante o «deixar de ser», graças ao «ter sido». O infinito amor de *Das Lied von der Erde,* que vai atingir o seu ponto mais alto na 10.ª sinfonia, volta neste *adagio* imbuído de uma confiança diferente da simplesmente religiosa: porque quem escreve os pentagramas se está a dar aos outros com o que tem e com o que pode oferecer; a sua confiança brota do encontro com o próprio homem. Numa bela seqüência, Mahler evoca o quarto *lied* das *Canções às Crianças Mortas,* com a música das palavras «O dia é belo naquelas alturas!», já próximo do final do andamento. E nos próprios compassos do fim, aqueles em que a música deve ir «agonizando», segundo a expressiva anotação da partitura, um motivo de quatro notas parece elevar-se como derradeira resposta às quatro notas do início:

História da 10.ª sinfonia

Durante aquele que seria o último verão da sua vida, Mahler conciliou os árduos preparativos para a estréia da sua 8.ª sinfonia e os seus concertos em Paris, Roma e Colônia, com a composição de uma nova sinfonia: a página que, supersticiosamente, significava transpor a barreira das «nove sinfonias», não cruzada por Beethoven, Schubert, Bruckner ou Dvořák. De fato, a nova composição era a sua décima primeira página dentro do gênero, já que a *Canção da Terra,* embora não numerada, havia sido batizada como «sinfonia». De qualquer maneira, Mahler entendia que a partitura então abordada, que ficou incompleta, era a 10.ª sinfonia do ciclo. O esquema pensado era semelhante ao da 7.ª sinfonia: cinco andamentos, sendo *adagios* o primeiro e o último, *scherzos* o segundo e o quarto, e um breve *allegretto* como episódio central.

Em 1924, Alma dirigiu-se ao jovem compositor Ernst Křenek, então recém-casado com a filha de Mahler, Anna, e mostrou-lhe o manuscrito, sugerindo-lhe a possibilidade de terminar a obra. Křenek mostrou-se



Coleção Gianni Mattioli, Milão/Arquivo Salvat

A convicção da proximidade da morte, essa névoa em que não desejava penetrar, inspirou a Mahler a 9.ª sinfonia. Pela sua linguagem e instrumentação, esta obra é a que mais o aproximou dos seus sucessores. À esquerda: A Solidez da Névoa, *de Luigi Russolo (1885-1947).*

pessimista a esse respeito e decidiu «editar» as duas partes aparentemente mais completas, o *adagio* inicial e o terceiro andamento. Infelizmente, Křenek viu-se «auxiliado» na sua tarefa por Franz Schalk — em tempos falsificador das sinfonias de Bruckner —, Alexander von Zemlinsky e um aluno de Alban Berg, Otto Jokl. Anos mais tarde, o próprio Křenek iria renegar um trabalho pejado de erros e incongruências. Foi só em 1964 que Erwin Ratz editou em Viena o *adagio* tal como havia sido redigido por Mahler, já que este tinha ficado completamente terminado e orquestrado no manuscrito mahleriano. No mesmo ano de 1924, Alma entregara ao editor Zsolnay a maior parte do manuscrito, publicado como tal em fac-símile.

Nos anos 30, Richard Specht sugeriu à mulher do músico a possibilidade de ir mais além do que fora feito por Křenek e associados à volta da 10.ª sinfonia; Specht recomendou a Alma que se dirigisse a «um músico de verdadeira grandeza, devoto de Mahler e familiarizado com o seu estilo», propondo-lhe o nome de Arnold Schönberg. Em 1942, o musicólogo canadense Jack Diether tentou interessar Chostakovitch no tema, mantendo, durante quase sete anos, correspondência com o compositor soviético, que cessou, em 1949, com uma recusa definitiva do autor de *Lady Macbeth de Mzensk*. Diether avistou-se então com Alma, já próxima dos 70 anos: o nome de Schönberg tornou a ser referido e agora tanto o compositor como a viúva de Mahler (então já viúva também de Werfel) viviam na América, o que facilitava as coisas. Finalmente, Schönberg reuniu-se com Alma e com Diether e examinou o manuscrito durante mais de uma hora. A sua resposta foi, tal como a de Chostakovitch, negativa. Contava então 75 anos e sofria de graves problemas de vista que lhe dificultavam o trabalho até da sua própria música.

Na mesma altura, o musicólogo inglês Deryck Cooke começou a examinar o manuscrito editado, em 1924, por Zsolnay: alguns anos mais tarde, em 1960, a BBC encomendou-lhe um amplo estudo sobre o tema da não concluída 10.ª sinfonia, para o centenário de Mahler. Cooke voltou ao fac-símile e, paulatinamente, chegou à conclusão, segundo as suas próprias palavras, de que «Mahler não tinha deixado um 'poderia ser', mas sim um 'é quase'.

As reações à audição incitaram Cooke a continuar sua investigação, tentando reconstituir mais cuidadosamente os dois *scherzos*, segundo e quarto andamentos da obra, de que também apareciam numerosas anotações orquestrais, embora incompletas, no fac-símile. Alma, prevenida por Bruno Walter, proibiu expressamente Cooke e a BBC de difundirem a versão realizada pelo musicólogo dos três tempos ímpares da obra: nem Walter nem Alma tinham chegado a ouvir a referida transmissão.

Bruno Walter faleceu em 1963. Harold Byrns conseguiu finalmente convencer Alma a ouvir a gravação com a interpretação de Berthold Goldschmidt realizada em 1960, para a BBC: entre lágrimas, Alma reconheceu, ao ouvir a música, «que nunca tinha pensado que houvesse tanto de Mahler nesse manuscrito». Escreveu imediatamente a Cooke uma carta que terminava: «Decidi, de uma vez por todas, dar-lhe a minha plena autorização para deixar interpretar a sua edição da obra em qualquer parte do mundo.»

A honestidade de Cooke — a partitura foi publicada em edição fac-símile do ma-

Durante a última e tempestuosa estada de Mahler e Alma em Toblach, o músico trabalhou na sua 10.ª sinfonia, de que só terminou o adagio *e uma série de esboços, em que são freqüentes as alusões à sua amada mulher. Embaixo:* A Música, *do pintor vienense Gustav Klimt (1862-1918).*

Bayerische Gemäldesammlungen, Munich/Arquivo Salvat

nuscrito integral, em 1976, com a expressa indicação de se tratar da «versão interpretável da obra no estado em que foi deixada pelo seu autor» — e a seriedade do seu trabalho encontraram um grande eco internacional.

Como refere — e muito bem — Donald Mitchell, a 10.ª sinfonia revela-nos que, no final da vida, Mahler havia passado «da resignação da 9.ª sinfonia e de *A Canção da Terra* para uma reconciliação». O primeiro andamento, em fá sustenido, começa com uma seção em *andante* — até o compasso 16 — nas violetas, de curso ascendente, e mais adiante em dueto com os primeiros-violinos. Um «à maneira de desenvolvimento» leva-nos a um tétrico clímax, em que Mahler cita dez graus da escala cromática — os dois restantes ouvem-se por ressonância harmônica, com o que, em 1911, se forma um insólito *cluster,* culminando num desesperado lá das trombetas. Uma ampla cadência, etereamente instrumentada, devolve ao discurso orquestral uma atmosfera de sutileza dinâmica, embora muito diferente, na sua angustiosa expectativa, do que o começo da obra.

O primeiro *scherzo,* em fá sustenido menor, começa com acordes extremos no registro que hoje em dia associamos às obras de Bernard Hermann: o tom violento, delirante, é irmão do que sentimos no rondó *burleske* da 9.ª sinfonia. Todavia, o terceiro andamento vai alterar o que parecia seqüência repetitiva. Mahler escreveu no manuscrito «Purgatório ou Inferno», riscando a última palavra. Aparentemente, trata-se de um breve intermédio em si bemol menor, intimamente relacionado com o *lied* do *Wunderhorn «Das irdische Leben».* Mahler anotou no pentagrama expressões como «Piedade», «Oh, Deus! Oh, Deus! Por que me abandonaste?», «Morte!» e, no final do andamento, «Seja feita a tua vontade».

No começo do segundo *scherzo,* Mahler escreveu: «O Diabo dança comigo; loucura, possui-me, maldito de mim, destrói-me para que possa esquecer que existo!» Ouvimos, em contraposição, um tema rápido e outro lento, este último uma espécie de valsa irônica e leve, como música de café vienense, intercalando-se citações do «Purgatório» e do primeiro andamento de *Das Lied von der Erde.* A música vai-se desintegrando lentamente, até que uma pancada seca, forte, num gigantesco tambor militar, corta a seqüência. Alma conta como este efeito sonoro foi sugerido a Mahler ao presenciar a passagem de um cortejo fúnebre, em Nova Iorque.

A mesma pancada seca enlaça com o *finale,* a música mais sinistra escrita pelo compositor. Cinco vezes tenta a música avançar e o seu curso é cortado pelo bater do grande tambor coberto. Os metais graves citam o motivo do «Purgatório». Paulatinamente, por meio de um comovedor solo de flauta, uma onda melódica começa a irradiar-se desde a tonalidade de ré menor até à de fá sustenido maior. Com a passagem da função principal para as cordas, a música começa a elevar-se hesitante, como no final do *adagio* inicial, mas as pancadas intermitentes do funesto tambor interrompem o processo ascendente. No centro do andamento, os temas do «Purgatório» adquirem um caráter grotesco, constituindo outro «à maneira de desenvolvimento», que termina no mesmo clímax de dez notas que se ouve na seqüência de abertura da obra. Soa agora o tema das violetas que iniciara a sinfonia, mas a melodia transforma-se inesperadamente, como indica Michael Kennedy, num «ardente canto de vida e amor». A música expande-se, renasce, cresce, tudo isso a partir de uma paz olímpica: os motivos dos andamentos precedentes adquirem nova vida, à luz do insistente fá sustenido maior. E no fundo desta música está Alma, num imenso canto de amor lavrado pelo homem que, deste modo, faz a sua última oferenda a todo o mundo, personificado, finalmente, no ser amado. Quando, já desvanecendo-se, as madeiras pontuam o tênue fio condutor da música, Mahler anota «Viver por ti! Morrer por ti», e, nos últimos compassos, quando de súbito os violinos se elevam oitava e meia em fortíssimo, antes de os sons se deterem, um nome cruza a página de um lado ao outro: *«Almschi!»* («Almazinha»). ■

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL

Música de cena

Der Trompeter von Säkkingen («O Trombeteiro de Säkkingen»), música de cena (J.V. von Scheffel, 1884), perdida.

Sinfonias

N.º 1, em ré maior, *Titã* (1888) • N.º 2, em dó menor/mi bemol maior, *Ressurreição,* com soprano, contralto e coro misto (1888-1894) • N.º 3, em ré menor/ré maior, com contralto, coro feminino e coro infantil (1893-1896) • N.º 4, em sol maior/mi maior, com soprano (1892, 1899-1900) • N.º 5, em dó sustenido menor/ré maior (1901-1902) • N.º 6, em lá menor (1903-1904) • N.º 7, em mi menor/dó maior (1904-1905) • N.º 8, em mi bemol maior, *Sinfonia dos Mil,* com 3 sopranos, 2 contraltos, tenor barítono, baixo, coro infantil e coro misto (1906) • *Das Lied von der Erde* («A Canção da Terra»), sinfonia para tenor, alto ou barítono e orquestra, poemas chineses dos séculos VIII e IX, traduzidos por H. Bethge (1908-1909) • N.º 9, em ré maior/ré bemol maior (1908-1909) • N.º 10, em fá sustenido menor/fá sustenido maior (incompleta, 1910).

OBRA DE CÂMARA

Quarteto com piano, em lá menor (incompleto, c. 1876-1878).

OBRA VOCAL

Ópera

Rübezahl (Mahler, 1879-1883), música perdida.

Lieder

Lieder para tenor e piano (Mahler, 1880): 1. *Im Lenz* («Na Primavera»); 2. *Winterlied* («Canção de Inverno»); 3. *Maitanz im Grünen* («Dança de Maio no Prado») • *Das klagende Lied* («A Canção do Lamento»), cantata para soprano, contralto, tenor, coro misto e orquestra (Mahler, 1880) • *Lieder und Gesänge* («Canções e Cantares»), voz e piano; 1.º caderno (1880): 1. *Frühlingsmorgen* («Manhã de Primavera»), R. Leander; 2. *Erinnerung* («Recordação»), R. Leander; 3. *Hans und Grete* (Mahler); 4. *Serenade aus Don Juan* (Tirso de Molina); 5. *Phantasie aus Don Juan* (Tirso de Molina); 2.º caderno (de *Des Knaben Wunderhorn,* de C. Brentano e A. von Arnim), 1887-1890: 1. *Um schlimme Kinder artig zu machen* («Como Tornar Obedientes as Crianças Más»); 2. *Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald* («Ia Alegremente por Um Verde Bosque»); 3. *Aus! Aus!* («Fora, Fora»); 4. *Starke Einbildungskraft* («Forte Imaginação»); 3.º caderno (de *Des Knaben Wunderhorn*), 1887-1890: 1. *Zu Strassburg auf der Schanz* («No Fortim de Estrasburgo»); 2. *Ablösung in Sommer* («Absolvição no Verão»); 3. *Scheiden und Meiden* («Separação e Fuga»); 4. *Nicht wiedersehen!* («Não nos Voltarmos a Ver!»); 5. *Selbstgefühl* («Confiança em Si Próprio») • *Lieder eines fahrenden Gesellen* («Canções de Um Viandante»), baixo e piano/orquestra (Mahler, 1883-1885): 2. *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* («Quando o Meu Tesouro Celebra as Suas Bodas») 2. *Ging heut' morgens ûrbers Feld* («Fui Hoje de Manhã pelo Campo»); 3. *Ich hab' ein glühend Messer* («Tenho Um Punhal em Brasa»); 4. *Die zwei blauen Augen von mein Schatz* («Os Olhos Azuis da Minha Amada») • *Des Knaben Wunderhorn* («A Trompa Maravilhosa do Rapaz»), canções para voz e piano ou orquestra (C. Brentano e A. von Arnim, 1892-1898): 1. *Der Schwildwache Nachtlied* («O Canto Noturno da Sentinela»), 1892; 2. *Verlor'ne Müh* («Trabalho Perdido»), 1892; 3. *Trost im Unglück* («Consolo na Desdita»), 1892; 4. *Wer hat dies Liedlein erdacht?* («Quem Compôs Esta Canção-zinha?»), 1892; 5. *Das irdische Leben* («A Vida Terrestre»), 1892-1893; 6. *Des Antonius von Padua Fischpredigt* («O Sermão de Santo António de Pádua aos Peixes»), 1893; 7. *Rheinlegendchen* («Pequena Lenda Renana»), 1893; 8. *Lied des Verfolgten im Turm* («Canto do Perseguido na Torre»), 1898; 9. *Wo die schönen Trompeten blasen* («Onde Soam as Brilhantes Trombetas»), 1898; 10. *Lob des hohen Verstandes* («Elogio do Entendimento Elevado»), 1896; 11. *Essungen drei Engel* («Cantaram Três Anjos»), 1895; 12. *Urlicht* («Luz Original»), c. 1892 • *Das himmlische Leben* («A Vida Celestial»), 1892 • *Kindertotenlieder* («Canções às Crianças Mortas»), ciclo de canções para voz e orquestra (F. Rückert, 1901-1904): 1. *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n* («Tão Claro Irá agora o Sol Nascer»); 2. *Nun seh'ich wohl warum so dunkle Flammen* («Agora Vejo Bem Porque tão Negras Chamas»); 3. *Wenn dein Mütterlein* («Quando a Tua Mãezinha»); 4. *Oft denk'ich, sie sind nur ausgegangen* («Muitas Vezes Penso que Só Saíram»); 5. *In diesem Wetter, in diesem Braus* («Com Este Tempo, com Este Vendaval») • *Lieder* para voz e orquestra ou piano: 1. *Revelge* (de *Des Knaben Wunderhorn,* 1899); 2. *Der Tambourg'sell* («O Jovem Tambor»), de *Des Knaben Wunderhorn* (1901); 3. *Blicke mir nicht in die Lieder* («Não Olhes para as Minhas Canções»), F. Rückert (1901); 4. *Ich atmet' einen Linden Duft* («Aspirei o Aroma da Tília»), F. Rückert (1901); 5. *Ich bin der Welt abhanden gekommen* («Afastei-Me do Mundo»), F. Rückert (1901); 6. *Um Mitternacht* («À Meia-Noite»), F. Rückert (1901); 7. *Liebst du um Schönheit* («Se Me Amas pela Beleza»), F. Rückert (1902).

Capítulo 26

A ópera romântica alemã

Com o advento do século XIX, ocorreu nos países germânicos um movimento espiritual que, definido como romantismo, se iniciou no âmbito da poesia e se estendeu progressivamente às outras artes, encontrando na música o seu mais amplo meio de expressão e influenciando todo o pensamento culto europeu. Um novo sentimento universal emergiu dos limites clássicos, proclamando, por um lado, desejos de liberdade e, por outro, o culto do fantástico, do incerto e do fabuloso. O romantismo teve os seus pontos nevrálgicos em Berlim, Iena e Heidelberg, centros culturais de onde partiu a revalorização das lendas populares, das histórias de magia, dos valores imortais da língua nacional e do canto popular. Mas, apesar da sua força envolvente, o romantismo literário alemão efetuou, a partir de 1820, uma viragem para o realismo. Pelo contrário, na música, o pensamento romântico dominou praticamente durante todo o século XIX e foi especialmente vivo na ópera, gênero propício à união das artes segundo o conceito romântico. O teatro lírico deste período não só mostra o compositor inserido numa ordem social diferente daquela a que se ajustaram os músicos do classicismo, mas também um processo criador totalmente diferente. Surgiu uma nova relação entre o libreto e a música e a seleção de temas seguiu outras orientações, produzindo-se uma evolução estética que se manifestou na estrutura da linha melódica em função não já do virtuosismo vocal mas das leis da linguagem expressiva, bem como na substituição das formas fechadas (recitativo e ária) pela cena musical.

Nesta transformação artística actuaram como protagonistas Carl Maria von Weber, Richard Wagner e Richard Strauss, este na qualidade de pós-romântico que entra já pelo século XX. Outros compositores contribuíram para o fortalecimento do movimento operístico romântico na Alemanha, mas trabalharam à sombra desta trilogia de nomes que permite dividir o século em três partes. No primeiro período, domina a

A Ópera Real de Berlim foi construída por ordem de Frederico II e inaugurada em 7 de dezembro de 1742. Um século mais tarde, foi severamente danificada por um incêndio. Embaixo: uma gravura em cores de 1850 mostra a Ópera Real após a sua reconstrução em 1844.

Archiv für Kunst Und Geschichte, Berlim

Arquivo Selecti

Advogado, músico, pintor e homem de letras, Ernst T. A. Hoffmann (à esquerda), personagem múltipla e curiosa, sintetizou, sobretudo nos seus contos, o espírito do romantismo.

Karl Maria von Weber (embaixo) renovou com a sua obra o entusiasmo de compositores e público pela ópera alemã. Muitos artistas, especialmente Wagner, foram influenciados por ele.

E. Lessing/Magnum/Zardoya

figura de Weber, cujas óperas traduzem o conceito romântico no seu sentido mais estrito; Wagner constitui a fase central, em que se consolida um novo tipo de drama musical romântico; a última fase, manifestação tardia da estética musical que caracterizou todo o século, é representada pelas densas e crispadas expressões orquestrais de Richard Strauss.

Na ópera romântica alemã houve, como em quase todos os desenvolvimentos dos movimentos artísticos, uma fase prévia que, embora se possa intuir em *A Flauta Mágica*, de Mozart, e no *Fidélio*, de Beethoven, teve a sua mais nítida antecipação, ou talvez a sua primeira pedra, nos *singspiel* e nas óperas de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), poeta, músico e pintor que, no seu ensaio *O Poeta e o Compositor*, escrito em 1813, disse: «Considero a ópera romântica a única verdadeira, pois a música só é autêntica quando faz parte do reino do romantismo.» Ele próprio foi uma personagem exaltadamente romântica, segundo o modelo típico e tópico da época. Pensador realista e fantástico ao mesmo tempo, a sua personalidade desdobrou-se na de um funcionário cumpridor e na de um poeta boêmio, tendo esta última condição influenciado decisivamente os seus conceitos sobre música e as suas realizações operísticas, mais proféticas do que práticas. Sempre cheio de projetos que poderiam ser novidades transcendentes, trabalhou constantemente a matéria romântica literária para levá-la para a música, sem conseguir resultados positivos a não ser no âmbito da ópera e do *singspiel*, que foram os seus verdadeiros caminhos de artista. Entre estes últimos, destacam-se *Die Maske* («A Máscara») (1799), *Scherz, List und Rache* («Burla, Astúcia e Vingança»), Goethe (1801-1802), *Die lustigen Musikanten* («Os Alegres Cantores»), Brentano (1805), e *Liebe und Eifersucht* («Amor e Ciúmes»), baseado no drama de Calderón *La banda y la flor*, traduzido por A. W. Schlegel (1807). Entre as óperas, as mais importantes são: *Der Trink der Unsterblichkeit* («A Bebida da Imortalidade») (1808), *Aurora* (1811-1812) e *Undine* (1813-1814), a sua obra-prima, ópera de magia em três atos sobre libreto de Friedrich Fouqué de la Motte, representada pela primeira vez em 3 de agosto de 1816, em Berlim. Na protagonista da história, Undine, concentra-se todo o espírito romântico da ópera que Weber desenvolverá em *Der Freischütz* e de que Wagner fará uso em *Lohengrin*. Em *Undine*, a inspiração musical surge da atmosfera literária e o universo do maravilhoso marca o princípio da ópera romântica alemã. Nos balbuceios desta, acha-se também a obra de Ludwig Spohr, nascido em Brunswick em 1784 e falecido em 1859, em Kassel. Embora mais perto do lirismo de Mozart, Spohr procurou novos caminhos ao longo de onze óperas, dentre as quais se devem salientar *Faust* — que não se baseia na obra de Goethe —, apresentada em Praga por Weber no mesmo ano da estréia de *Undine*, e *Jessonda* (1823), de que mais tarde surgirá, sem dúvida, a Elsa de *Lohengrin*.

Os passos mais ou menos tímidos de Hoffmann e Spohr para criar a ópera romântica alemã abriram o caminho para o seu verdadeiro criador, Carl Maria von Weber (Eutin, Oldenburg, 1786-Londres, 1826), que nos seus inícios musicais foi guiado pelo seu meio-irmão Fridolin e, posteriormente, foi aluno de Michael Haydn em Salzburgo e do abade Vogler em Viena. Foi Vogler quem inculcou em Weber o amor pela música popular alemã e o preceptor que mais influência teve na sua formação artística. *Silvana* (1810), a sua primeira obra digna de menção, composta durante a estada em Stuttgart, é, na realidade, um arranjo de uma ópera sua anterior, *Das Waldmädchen* («A Donzela do Bosque»), estreada em 1800, em Freiberg. Em janeiro de 1813, Weber foi nomeado diretor da orquestra do Teatro Nacional de Praga, onde dirigiu, entre outras obras, o *Fidélio*, de Beethoven. Em 1817, mudou-se para Dresden a fim de dirigir a ópera alemã, que haveria de travar uma dura luta com o teatro lírico italiano, à frente do qual estava, naquela cidade, Morlacchi. A aventureira, embora curta, vida de Weber teve no período de Dresden a sua época criativa mais frutuosa, com diversas obras de piano, aberturas, cantatas, o célebre *Convite à Valsa*, a música de cena de *Preciosa* e a ópera *Der Freischütz* («O

Caçador Furtivo»), que se estreou em Berlim, em 1821. São também deste período as óperas *Euryanthe* (1823) e *Oberon* (1826).

Der Freischütz, ópera-chave na evolução da música dramática alemã, manifestação suprema do nacionalismo romântico germânico e realização que, com as suas novidades, lançou as bases de uma arte em vias de desenvolvimento, foi composta entre 2 de julho de 1817 e 13 de maio de 1820. Estas datas permitem estabelecer a distinção da produção operística anterior a *Der Freischütz* do mundo mágico em que a obra-prima de Weber se desenvolve. O elemento fantástico na ópera pré-weberiana tinha um caráter decorativo, enquanto em *Der Freischütz* o seu autor faz da magia e da selva — imitação musical dos seus murmúrios e gritos — e a sua associação com o elemento mágico, constituem a expressão mais direta de uma cultura popular elevada à categoria de inspiração da primeira ópera romântica.

Mas nenhum destes elementos se teria revelado válido para o efeito se, na criação de Weber, não tivesse tido decisiva intervenção o gênio do artista, cuja originalidade primeira reside no plano musical, no qual quis alcançar o ideal da ópera total, em que poesia, música e teatro fossem um todo indissolúvel. A tentativa é realmente a base fundamental da ópera romântica, que só atingirá, no entanto, o seu ponto culminante com a chegada de Richard Wagner. O grande mérito de Weber consiste em ter iniciado o caminho, expondo os problemas com uma lucidez nunca conseguida até então. A novidade de *Der Freischütz*, no plano musical, vai desde os efeitos harmônicos — tratamento livre da dissonância — até à definição da cor orquestral. Já não se trata apenas de delinear a arquitetura musical mas também de apoiar a ação dramática, constituindo uma unidade de tom que a ópera personalizará. Weber conseguiu esta unidade por meio de dois elementos sonoros que são o equivalente dos dois motivos que conduzem a ação argumentística: a vida dos caçadores no bosque e a presença das forças demoníacas. A primeira é representada pelo som das trompas, predominante em toda a orquestração, e a segunda pelo timbre escuro dos instrumentos de arco, juntamente com os clarinetes, trompas e timbales. Bem analisada, esta técnica da sonoridade orquestral é um prenúncio do *leitmotiv* wagneriano e uma das características da ópera romântica. A abertura, para citar apenas um fragmento da bela partitura, é neste sentido muito

Museu Teatral, Munique

Representação da segunda cena do 2.º ato de Oberon, *ópera de Karl Maria von Weber. Inspirada parcialmente em* Sonho de Uma Noite de Verão, *de William Shakespeare, e no poema* Oberon, *do poeta romântico Christoph Martin Wieland, foi estreada em Londres, em 12 de abril de 1826. Embora o libreto seja mediocre, a obra contém algumas das melhores páginas de música do renovador mestre alemão.*

das potências obscuras o ponto essencial da fantasia criadora, ao mesmo tempo que a Natureza passa a ser protagonista da fábula. Hans Pfitzner considerava que o bosque alemão era a principal personagem desta ópera, afirmação que, para ser rigorosamente exata, deveria incluir como protagonistas a canção e a dança populares, elementos de que a música está impregnada. O espírito do compositor, na época em que criou esta obra, estava fortemente imbuído das aspirações nacionalistas reivindicadas por todas as classes sociais e em particular pelo ambiente estudantil, o que o induziu a mergulhar nas profundezas da lenda alemã, tantas vezes expressa na canção popular. E foram ambas, germes da própria vida do povo a que pertencia, que o impulsionaram a compor *Der Freischütz*. Da coleção de narrativas fantásticas de J. A. Apel e F. Laun extraiu Weber a lenda do caçador furtivo que pede ajuda às forças malignas representadas por Samiel. Do seu desenvolvimento surgiu um quadro da natureza, em que as caçadas — as suas canções —, as forças elementares

significativa, pois representa o primeiro exemplo de unidade temática, de orgânica coerência.

Não é possível encontrar essa coerência no libreto de *Euryanthe*, devido a Wilhelmine von Chézy, mas o pormenor deixa de ter importância quando se detecta na música de Weber, na sua adaptação à ação dramática, o desejo de unir estreitamente todas as artes para a consecução do autêntico drama musical. Nesta obra, Weber partiu da concepção de Hoffmann e aproximou-se menos do que em *Der Freischütz* dos ideais wagnerianos, apesar de ter substituído as partes faladas próprias do *singspiel* por recitativos musicais. Em *Euryanthe*, Weber afirmou-se na sua procura da definição das personalidades e na obtenção de uma cor orquestral que se distinguiu pela sensibilidade no uso dos timbres. A trilogia de óperas mais populares de Weber encerra com *Oberon*, estreada em Londres no ano da morte do compositor. Esta ópera não acrescentou nada à evolução iniciada por Weber em *Der Freischütz*. É uma obra dilatada, excessiva e fragmentada, cuja ação decorre num ambiente fantástico. Só uma ou outra parte isolada da abertura de *Oberon* sobressai pela fina invenção melódica e pode dar fé de um trabalho em que houve um desejo frustrado de coesão dramática.

Heinrich Marschner seguiu as pisadas de Weber na consolidação da ópera nacional alemã. Nas suas obras, uniu o espírito romântico a um sentido popular do humor, sem por isso abandonar as linhas dramáticas. Nascido em Zittau em 1795, estudou música em Praga até se mudar para Viena, onde conheceu Beethoven e ampliou os seus conhecimentos. Mestre de capela em Presburgo (a atual Bratislava), regente de orquestra em Dresden ao mesmo tempo que Weber e diretor da capela de Hanôver em 1830, a sua grande ambição artística foi a ópera, gênero a que dedicou várias produções que não alcançaram êxito. *Heinrich IV und d'Aubigné* («Henrique IV e d'Aubigné»), estreada em 1820 graças à influência de Weber, foi a primeira que lhe deu popularidade, mas a sua fama só se afirmou quando deu a conhecer *Der Vampyr* («O Vampiro») (1828), *Der Templer und die Judin* («O Templário e a Judia») (1829) e *Hans Heiling* (1833). Nas suas últimas obras mostrou uma evidente falta de idéias. Faleceu em Hanôver em 1861.

A ópera mais representativa de Marschner é *Der Vampyr*, com texto de Wohlbruck, cujo fundo aterrorizador é freqüentemente interrompido por episódios humorísticos, respondendo, assim, às características pessoais do compositor. Merece ser salientada a semelhança de uma das romanças desta obra com a conhecida balada de Senta de *O Navio Fantasma*, de Wagner. *Der Templer und die Judin*, extraída do romance histórico *Ivanhoe*, de Walter Scott, e *Hans Heiling*, inspirada numa lenda boêmia que apresenta muitas analogias com *Lohengrin*, exerceram uma notável influência sobre Richard Wagner, ainda que a linha vocal de Marschner siga os modelos italianos.

A produção de modo algum escassa da ópera romântica alemã foi eclipsada pelos grandes dramas musicais wagnerianos, que só são acompanhados nos repertórios atuais por *Der Freischütz* e por uma ou outra obra menor. Não é, pois, de estranhar que nada tenha restado das trinta óperas de Konrad Kreutzer (Mosskirch, 1790-Riga, 1849), cuja obra-prima é *Das Nachtlager von Granada* («A Pousada de Granada») (1834), em que o autor pretende evocar ritmos espanhóis que, ao fim e ao resto, são caracteristicamente alemães. Há, no entanto, uma boa linha lírica na música de Kreutzer, que está refletida nas óperas *Melusine* (1833), *Fridolin* (1837) e *Die beiden Figaro* («Os Dois Fígaros») (1839).

Ficaram também inteiramente esquecidas as obras teatrais de Schubert *Die Freunde von Salamanka* («Os Amigos de Salamanca») (1815), *Alfonso und Estrella* (1821-1822) e *Fierabras* (1823); também não tiveram melhor sorte as composições do elegante Mendelssohn, por exemplo *Die Hochzeit des Camacho* («As Bodas de Camacho») (1825) ou as de Schumann, cuja *Genoveva* (1847-1848) contém muito boa música mas carece de sentido dramático.

A ópera romântica alemã teve uma certa bifurcação na direção da ópera-cômica, gênero em que sobressaíram Lortzing, Nicolai e Flotow. Albert Lortzing (Berlim, 1801-1851) foi ator dramático e cantor antes de, em 1828, se ter dado a conhecer como compositor com *Ali Pascha von Janina* («Ali Paxá de Janina»), a que se seguiram *Der Pole und sein Kind* («O Polonês e o Filho») (1833), *Szene aus Mozarts Leben* («Cena da Vida de Mozart») (1834) e *Zar und Zimmermann* («Tçar e Carpinteiro») (1837), considerada a sua obra-prima. A popularidade de Lortzing afirmou-se com as estréias posteriores de *Undine* (1845), *Der Wildschütz* («O Caçador Furtivo») (1842) e *Waffenschmied* («Forja de Armas») (1846). Em 1842, antecipando-se a Wagner, musicou uma obra intitulada *Hans Sachs*, extraída da crônica do sapateiro de Nuremberg. Deve reconhecer-se a Lortzing uma rara facilidade para a melodia, que muitas vezes parece popular ou escrita à maneira popular, embora não fosse um fanático do nacionalismo da ópera romântica alemã. No entanto, toda a sua música é inegavelmente alemã, com um sentido de humor que contrasta com a sua vida particular, nada fácil do ponto de vista econômico. Por outro lado, Lortzing apresenta, particularmente nos *singspiel*, traços do gênero opereta que tanto êxito alcançaria, mais tarde, em Viena.

Friedrich von Flotow (Teutendorf, 1812-Darmstadt, 1833) formou-se musicalmente em Paris e foi nesta cidade que exerceu grande parte da sua atividade como compositor. A sua ópera mais representada e a que encerra maiores valores técnicos foi *Martha*, estreada em Viena, em 1847. Embora o libreto de Wilhelm Friedrich se inspirasse numa narrativa do francês Crevel de Charlemagne, não é esta a causa dos claros sintomas de afrancesamento que a obra apresenta; pelo contrário, esse caráter é determinado pelas próprias melodias de Flotow, estranha mas agradável mistura de sentimentalismo e de ligeireza, muito em consonância com o gosto do público parisiense da época. A colaboração Flotow-Offenbach foi estreita e prolongada e o primeiro nunca se sentiu estranho na atmosfera da opereta que o seu colega praticou tão brilhantemente. A força de Flotow reside na construção de cenas alegres e divertidas em que a música atua com fluidez e não pouca elegância. *Martha* é a única ópera de todo o seu catálogo que continua a ser representada, catálogo em que também merece ser

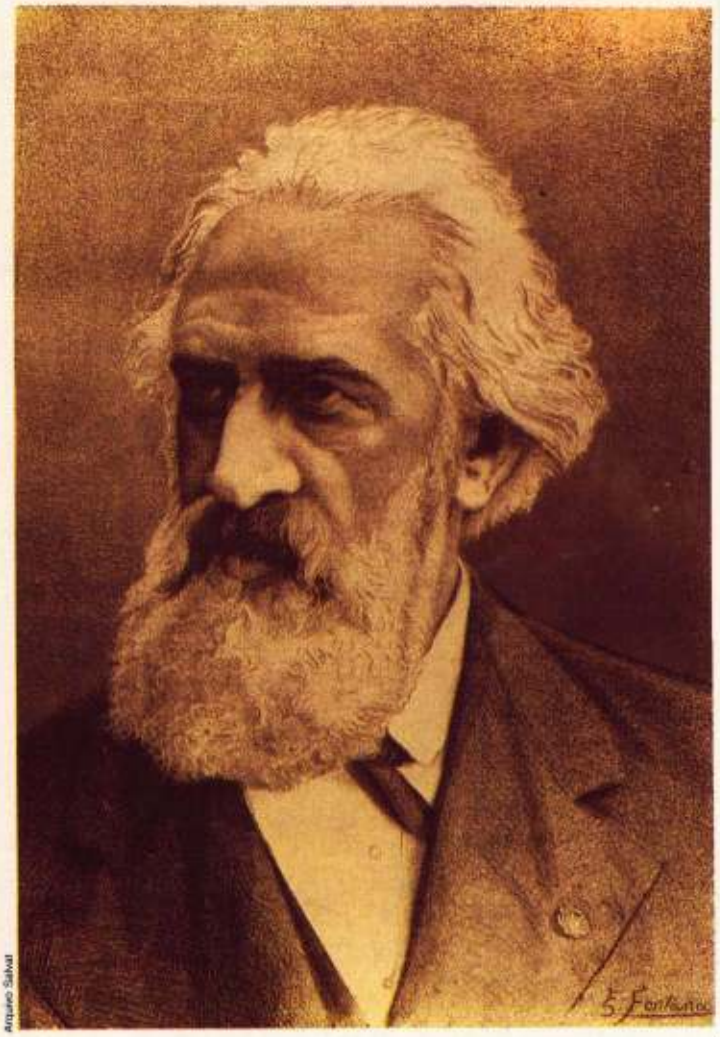
destacada *Alessandro Stradella* (1844) e *L'Âme en peine* (1846).

Die lustige Weiber von Windsor («As Alegres Comadres de Windsor») confere ao seu autor, Otto Nicolai (Königsberg, 1810 - Berlim, 1849), um lugar mais alto num hipotético escalão artístico, mas o seu amor pelos italianos impediu-o de fazer uma ópera absolutamente alemã. Hermann Salomon Monsenthal baseou o libreto desta ópera na obra de Shakespeare que Salieri já musicara, em 1798, e que, em 1893, serviria para que Verdi escrevesse o seu maravilhoso *Falstaff*. A bem traçada abertura, com as suas frases românticas e fino lirismo, serve de introdução a uma partitura elegante e graciosa, cujo êxito o seu autor não pôde saborear plenamente. Quatro meses depois da estréia em Berlim, Otto Nicolai morreu devido a uma hemorragia cerebral, quando ainda não tinha completado os 40 anos. Durante a sua estada na Itália, escreveu outras óperas anteriores à sua obra-prima: *Enrico II* (1839), *Il templario* (1840), *Odoardo e Gildippe* (1840) e *Il proscritto* (1841), que foram estreadas em Trieste, Turim e Milão.

No ramo da ópera romântica alemã que se inclinou para a ópera cômica ou a opereta nos meados do século XIX, figura Peter Cornelius (Mogúncia, 1824-1874), autor da divertida e sentimental *Der Barbier von Bagdad* (1858), graças à qual o seu autor passou à posteridade. Wagner e Liszt foram dois modelos com os quais Cornelius aprendeu, mas que não quis imitar, exceto na orquestração, que, uma vez composta a ópera, trabalhava à maneira wagneriana. Embora o resto da sua obra seja menos interessante, deve citar-se *Der Cid* («O Cid»), escrito em 1865.

Por sua vez, Hermann Goetz (Königsberg, 1840-Hottingen, 1876), apesar de se ter distinguido mais pela sua produção de música de câmara e sinfônica, trouxe ao campo da ópera alemã o seu *Widerspenstigen Zähmung* («Domesticação Obstinada») sobre o argumento de *A Fera Amansada*, de Shakespeare que estreou com grande êxito em 1873.

As obras de Richard Wagner foram o ponto culminante da ópera romântica alemã e só Humperdinck — e, mais tarde, Richard Strauss — conseguiu desenvolver um pensamento musical digno da altura a que o drama musical conduzira a ópera alemã. Engelbert Humperdinck, que nasceu em Sieburg em 1854 e morreu em Neusterlitz em 1921, é hoje conhecido pela sua muito agradável ópera *Hänsel und Gretel*, estreada em 1893 com um êxito que, provavelmente, nunca decairá. Reprovou-se a *Hänsel und Gretel* a densidade das passagens sinfônicas, desenvolvidas com uma riqueza orquestral wagneriana, mas ninguém deixará por isso de notar a poesia ingênua da música, que se adapta perfeitamente à fábula das duas crianças perdidas no bosque. A beleza, o lirismo puro das melodias tornam-se comevedores à margem dos sentimentos expressos na história. O grande êxito de Humperdinck consistiu em ter sabido incorporar na partitura uma série de canções populares infantis da Vestefália: se o estilo de Wagner está presente, a verdade é que a presença se materializa mais nos processos técnicos do que no aspecto espiritual. Em *Die Königskinder* («Os Filhos do Rei»), composta em 1896, a inspiração de Humperdinck é mais densa, menos perfumada, mas igualmente sábia nos processos técnicos.



Os dois êxitos operísticos de Flotow (em cima, retrato) foram Stradella *e* Martha. *A primeira foi estreada em Hamburgo em 1844 e representada em quinze teatros alemães num ano. Todavia,* Martha, *musicalmente inferior a* Stradella, *foi a que conseguiu perdurar.*

Outros músicos que trabalharam para o engrandecimento da ópera alemã foram artífices de menores conseqüências ou seguidores do wagnerianismo, quando as partituras de Wagner já tinham levado às últimas conseqüências o romantismo musical alemão. No entanto, devem mencionar-se Franz Doppler (1821-1883), autor de *Giuditta* e *Wanda;* Fischer (1829-1892), criador de *Loreley;* E. Frank (1847-1889), compositor das óperas *Adam de la Halle, Hero* («Herói») e *Der Sturm* («A Tempestade»); Max Bruch (1838-1920), que escreveu *Hermione, Loreley* e *Scherz, List und Rache* («Burla, Astúcia e Vingança»); August Bungert (1846-1915), autor de uma imensa tetralogia; Eugène d'Albert (1864-1932), autor da ainda célebre *Tiefland*, inspirada no drama de Àngel Guimerà, *Terra Baixa;* Franz von Holstein (1826-1878), cuja composição mais conhecida na sua época foi *Die Hochländer* («Os Países Altos»); Max von Schillings (1868-1933), autor de *Moloch* e de *Monna Lisa*, e Siegfried Wagner (1869-1930), filho do autor de *Parsifal*, que compôs *Der Bärenhäuter* («O Mandrião») e *Der Kobold* («O Gnomo»).

Cronologia

Catedral de Chartres, *óleo de Corot (1796-1875).*

Ilustração para The Pickwick Papers, *de Charles Dickens.*

Pormenor de A Última Viagem do Temerário, *de W. Turner.*

Caricatura de Alexandre Dumas, pai (1802-1870), por E. Giraud.

Ano	Música	Literatura	Arte
1828	Schubert: 9.ª sinfonia m. Schubert Berlioz: *Oito Cenas de Fausto*		Delacroix: *A Morte de Sardanápalo* Overbeck: *Itália e Alemanha* Domingos Sequeira: *A Adoração dos Magos*
1829	m. A. Rubinstein m. Gossec Rossini: *Guilherme Tell*		
1830	m. Marcos Portugal no Brasil Berlioz: *Sinfonia Fantástica* Donizetti: *Anna Bolena* Mendelssohn: sinfonia *A Reforma* Chopin: concertos n.os 1 e 2, de piano	Stendhal: *O Vermelho e o Negro* Victor Hugo: *Hernani*	Corot: *Catedral de Chartres* Delacroix: *A Liberdade Guiando o Povo*
1831	Bellini: *Norma* Meyerbeer: *Robert le Diable* Francisco Manuel da Silva: hino nacional brasileiro	Victor Hugo: *Nossa Senhora de Paris* Puskin: *Boris Godunof, Eugênio Onéguine* Leopardi: *Cantos*	
1832	m. Clementi Donizetti: *O Elixir de Amor*	Pellico: *As Minhas Prisões*	Barye: *Combate entre Uma Serpente e Um Leão*
1833	n. Brahms e Borodine Chopin: estudos, op. 10 Mendelssohn: sinfonia *Italiana*	Balzac: *Eugênia Grandet; O Tio Goriot* Aribau: *Ode à Pátria*	Arnodin: *Jardin des Plantes*, Paris
1834	Berlioz: *Harold na Itália*	Larra: *Macías* Lenau: *Fausto* Martínez de la Rosa: *A Conjura de Veneza*	Hiroshige: *59 Estações da Rota de Tokaido*
1835	n. C. Cui e Saint-Saëns m. Bellini Schumann: *Carnaval* Donizetti: *Lucia di Lammermoor*	Duque de Rivas: *Don Álvaro, ou A Força do Sino*	Corot: *O Porto de Honfleur*
1836	n. Léo Delibes e Carlos Gomes Glinka: *A Vida pelo Tçar* Meyerbeer: *Os Huguenotes*	Dickens: *The Pickwick Papers* Puskin: *A Filha do Capitão* García Gutiérrez: *O Trovador*	
1837	n. Balakiref Berlioz: *Requiem*	Musset: *Noites* Hartzenbusch: *Os Amantes de Teruel* Espronceda: *O Estudante de Salamanca*	Théodore Rousseau: *O Bosque de Fontainebleau*
1838	n. Bizet Schumann: *Kreisleriana* Chopin: 24 prelúdios, sonata em si bemol menor	Poe: *As Aventuras de Arthur Gordon Pym*	
1839	n. Mussorgski Berlioz: *Romeu e Julieta*	Stendhal: *A Cartuxa de Parma* Lermontof: *Um Herói do Nosso Tempo*	Turner: *A Última Viagem do Temerário*
1840	n. Tchaikovski m. Cavos e Paganini Liszt: 1.ª rapsódia húngara	Espronceda: *O Diabo Mundo* Sainte-Beuve: *Port-Royal*	Overbeck: *O Triunfo da Religião*
1841	n. Chabrier, Dvořák e Pedrell Franck: trios Schumann: concerto de piano	Poe: *Os Crimes da Rua Morgue* Cooper: *O Caçador de Veados*	Delacroix: *Entrada dos Cruzados em Constantinopla*
1842	n. Massenet m. Cherubini e João Domingos Bomtempo Wagner: *Rienzi* Verdi: *Nabucco* Schumann: quinteto com piano	Gogol: *As Almas Mortas*	Courbet: *Auto-Retrato com Um Cão*
1843	Donizetti: *Don Pasquale* Wagner: *O Navio Fantasma* Mendelssohn: *Sonho de Uma Noite de Verão*	Kiekergaard: *Diário de Um Sedutor*	Chassériau: *Duas Irmãs* Labrouste: Biblioteca de Sainte Geneviève, Paris
1844	n. Rimski-Korsakof e Sarasate Clavé: início das suas atividades orfeonísticas Mendelssohn: concerto de violino Massenet: *Manon*	Dumas: *Os Três Mosqueteiros* José Zorrilla: *Don Juan Tenorio* Joaquim M. de Macedo: *A Moreninha*	Turner: *Chuva, Vapor e Velocidade*
1845	n. Fauré e Augusto Machado Wagner: *Tannhäuser*	Merimée: *Carmen* Petöfi: *João, o Pobre*	

Cronologia

Filosofia, ciência, religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
Herbart: *Metafísica Geral* Schlegel: *Filosofia da História*	Guerra russo-turca Golpe de Estado absolutista em Portugal: D. Miguel	Fundação, em Paris, da Société des Concerts du Conservatoire	1828
Fourier: *Novo Mundo Industrial e Societário*	Pio VIII, papa A. Jackson (EUA) Rosas (Argentina) Desagregação da Grande Colômbia	O físico inglês Charles Wheatstone inventa a concertina	1829
Lyell: *Princípios de Geologia*	Luís Filipe (França) Guilherme IV (Grã-Bretanha) Independência do Uruguai e da Bélgica França: revolução de Junho D. Pedro abdica do trono do Império Brasileiro em favor de seu filho D. Pedro de Alcântara	Primeira estrada de ferro Liverpool-Manchester Fundação do Conservatório de Madrid Bélgica	1830
	Gregório XVI, papa Constituição liberal belga	Primeiro motor elétrico (Dal Negro)	1831
Clausewitz: *Da Guerra*	Inglaterra: reforma parlamentar Mazzini funda a sociedade secreta Jovem Itália Portugal: contra-ofensiva liberal. Cerco do Porto		1832
Michelet: *História de França*	Espanha: morte de Fernando VII; regência de Maria Cristina Isabel II (Espanha) Inglaterra: primeira lei sobre o trabalho nas fábricas	Telégrafo: eletrólise (Gauss e Faraday)	1833
Ampère: *Ensaio sobre a Filosofia das Ciências* Humboldt: *Viagem às Regiões Equinociais*	União aduaneira alemã presidida pela Prússia Portugal: os miguelistas são derrotados. Extinção das ordens religiosas	Criação da Sociedade Filarmônica do Rio de Janeiro	1834
Tocqueville: *A Democracia na América* D. F. Strauss: *Vida de Jesus*	Fernando I, imperador	Revólver (Colt) Fundação do Conservatório de Genebra Introdução da máquina a vapor na indústria em Portugal	1835
	Texas independentiza-se do México Os bóers fundam o Estado Livre de Orange	Criação dos liceus em Portugal Fundação do Conservatório de Música de Lisboa	1836
Avogrado: *Constituição Geral dos Corpos* Cousin: *Do Verdadeiro, do Belo e do Bem*	Rainha Vitória (Grã-Bretanha) Espanha: incorporação dos bens eclesiásticos	Criação do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro	1837
Cournot: *Princípios Matemáticos da Teoria das Riquezas*	Portugal: constituição democrática; fundação da primeira associação operária		1838
Ranke: *História da Alemanha nos Tempos da Reforma* Blanc: *A Organização do Trabalho*	Espanha: «abraço» de Vergara	Máquina fotográfica (Daguerre)	1839
Proudhon: *Que É a Propriedade?*	China: guerra do ópio Espanha: regência de Espartero Antecipação da maioridade de D. Pedro II, imperador do Brasil	Eletrodinamômetro (Weber)	1840
Feuerbach: *Essência do Cristianismo*	Tratado dos Dardanelos	Adubos químicos (Liebig) Sax inventa o saxofone Fundação do Conservatório Imperial de Música do Rio de Janeiro	1841
Comte: *Curso de Filosofia Positiva*	Tratado de Nanquim	Bischoff descobre a maturação periódica do óvulo Fundação da Filarmônica de Nova Iorque	1842
Macaulay: *Ensaios Críticos e Históricos* Almeida Garrett: *Frei Luís de Sousa e Romanceiro*	Espanha: Isabel II maior idade D. Pedro II assume a chefia do Poder Moderador		1843
Kiekergaard: *O Conceito de Angústia*	Joaquim M. de Macedo: *A Moreninha*	Trabalhos de Morse	1844
Balmes: *O Critério* Humboldt: *Kosmos*	EUA anexam o Texas Fome na Irlanda		1845

The Rocket, *locomotiva construída em 1829 por George Stephenson.*

Alexander von Humboldt (1796-1859), num quadro de Weitsch.

Primeira máquina fotográfica de L.-J. Mandé Daguerre (1789-1851).

Juramento da Constituição por Isabel II (1830-1904).

Cronologia

Ilustração para A Dama das Camélias, *de A. Dumas, filho.*

Pormenor de O Estúdio do Pintor, *de Gustav Courbet (18190-1877).*

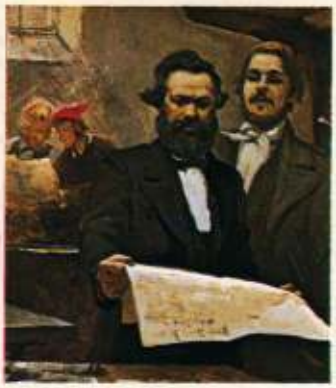
As Ceifeiras, *óleo de Jean-François Millet (1814-1875).*

O obus para a Lua, imaginado por Jules Vernes (1828-1905).

Ano	Música	Literatura	Arte
1846	C. Franck: *Ruth* Berlioz: *A Danação de Fausto*	Dumas: *O Conde de Monte Cristo* Campoamor: *Dolores*	
1847	m. Mendelssohn	Emily Brontë: *O Monte dos Vendavais* Thackeray: *Feira das Vaidades* Alexandre Herculano começa a publicar a *História de Portugal*	
1848	m. Donizetti Schumann: *Manfred*	Dumas (filho): *A Dama das Camélias* Marx e Engels: *Manifesto do Partido Comunista*	
1849	m. Chopin n. Alfredo Keil, autor do hino nacional português	Dickens: *David Copperfield* Flaubert: *A Tentação de Santo António*	Portugal: inauguração do Teatro Nacional de Declamação (Lisboa)
1850	Wagner: *Lohengrin* Schumann: sinfonia *Renana*	Chateaubriand: *Memória do Além-Túmulo* Tennyson: *In memoriam*	Rossetti: *Ecce Ancilla Domini* Courbet: *Enterro em Ornans* Gonçalves Dias: *Últimos Cantos*
1851	n. d'Indy Verdi: *Rigoletto*	Melville: *Moby Dick* Beecher-Stowe: *A Cabana do Pai Tomás*	Paxton: Palácio de Cristal, Londres
1852	Eslava: *Lira Sacro-Hispânica*	Leconte de Lisle: *Poemas Antigos* Turgenief: *Relatos de Um Caçador*	Ford Madox Brown: *O Trabalho*
1853	n. Messager Liszt: sonata em si menor Verdi: *O Trovador, La traviata*	Álvares de Azevedo: *Poesias* Francisco A. de Varnhagen: *História Geral do Brasil* (2 vols.)	Courbet: *Banhistas* Francisco Metrass: *Camões na Gruta de Macau*
1854	n. Janácek Liszt: sinfonia *Fausto; Os Prelúdios*	George Sand: *História da Minha Vida* Nerval: *As Filhas do Fogo* Manuel António de Almeida: *Memórias de Um Sargento de Milícias*	Courbet: *O Encontro* Holman Hunt: *A Luz do Mundo*
1855	n. Chausson e Liadof Liszt: *Missa de Grã*	Whitman: *Folhas de Erva*	Courbet: *O Estúdio do Pintor*
1856	n. Taneief m. Schumann Dargomijski: *A Russalka* Wagner: *A Valquíria*	Flaubert: *Madame Bovary* José de Alencar: *O Guarani*	
1857	n. A. Bruneau e Elgar m. Glinka e Czerny Brahms: concerto de piano n.º 1	Baudelaire: *As Flores do Mal* Fundação da Imperial Academia de Música (Rio)	Millet: *As Ceifeiras* Morris: *A Bela Isolda*
1858	n. Puccini Brahms: *Um Réquiem Alemão* Wagner: *Siegfried*	Busch: *Max e Moritz*	Millet: *O Angelus* Eiffel: Ponte de Bordéus
1859	n. Liapunof Wagner: *Tristão e Isolda* Gounod: *Fausto*	Casimiro de Abreu: *Primaveras* Victor Hugo: *A Lenda dos Séculos* Dickens: *História de Duas Cidades* Marx: *Crítica da Economia Política*	Cerdá: projecto de ampliação de Barcelona Ingres: *O Banho Turco*
1860	n. Mahler, Albéniz e Paderevski	Becquer: *Rimas* Dickens: *Grandes Esperanças*	Daumier: *A Lavadeira* Dyce: *A Baía de Pegwell*
1861	n. Niedermeyer Brahms: *Variações Händel* Carlos Gomes: primeira ópera, *A Noite no Castelo*	Dostoievski: *Recordações da Casa dos Mortos*	Puvis de Chavannes: *Concordia et Bellum* M. Fortuny: *A Odalisca* Manet: *Lola de Valencia*
1862	n. Debussy Ambros: *História da Música* Verdi: *A Força do Destino*	Primeira edição brasileira da obra de Robert Southey, escritor inglês: *História do Brasil* Victor Hugo: *Os Miseráveis* Flaubert: *Salammbô* Camilo Castelo Branco: *Amor de Perdição*	Degas: *Antes da Saída* Garnier: Ópera de Paris
1863	Berlioz: *Os Troianos em Cartago* Bizet: *Os Pescadores de Pérolas*	Fromentin: *Dominique* Littré: *Dicionário da Língua Francesa*	Salão dos Recusados Manet: *Olímpia; Déjeuner sur l'herbe* Rossetti: *Beata Beatriz*
1864	n. Richard Strauss m. Meyerbeer e Francisco Manuel da Silva Offenbach: *A Bela Helena*	Verne: *Viagem ao Centro da Terra*	G. Moreau: *Édipo e a Esfinge*
1865	n. P. Dukas, Glazunof e Sibelius	Lewis Carroll: *Alice no País das Maravilhas* Tolstoi: *Guerra e Paz* Verne: *Da Terra à Lua*	M. Fortuny: *A Batalha de Tetuán* Degas: *Nas Corridas*

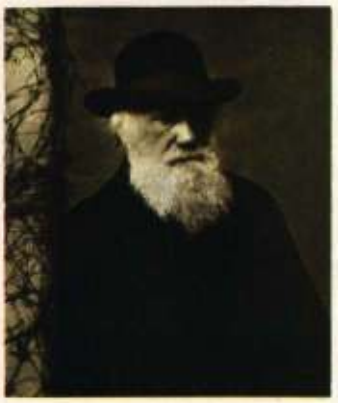
Cronologia

Filosofia, ciência, religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
Migne: *Patrologia* Poe: *Filosofia da Composição*	Pio IX, papa Guerra dos EUA contra o México Brasil: início da utilização do trabalho de imigrantes (suíços e alemães) numa fazenda de café na província de S. Paulo	Anestesia pelo éter (Morton)	1846
	Espanha: segunda guerra carlista		1847
Stuart Mill: *Princípios de Economia Política* Marx e Engels: *Manifesto do Partido Comunista*	Luís Napoleão (França) Francisco José (imperador) Revoluções por toda a Europa Segunda República Francesa	Operação do apêndice (Haucock)	1848
	Vitor Manuel II, rei da Sardenha Europa: estabelece-se o absolutismo		1849
Sanz del Rio: *O Sistema de Filosofia de Krause*	Cavour entra no governo de Vitor Manuel II Brasil: lei extinguindo o tráfico de escravos	Submarino (Bauer)	1850
Donoso Cortés: *Ensaio sobre o Catolicismo, o Liberalismo e o Socialismo*	José Gregorio Monagas (Venezuela)	Londres: Primeira Exposição Mundial	1851
Marx: *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*	Napoleão III (França) Napoleão III restabelece o Império	Pêndulo de Foucault	1852
Gobineau: *Ensaio sobre a Desigualdade das Raças Humanas*	EUA compram ao México o sul do Arizona e do Novo México Argentina: constituição liberal	Heinrich Steinweg funda em Nova Iorque a fábrica Steinway	1853
Mommsen: *História de Roma*	Rússia: Guerra da Criméia Portugal: libertação dos escravos pertencentes ao Estado	Brasil: inaugurada a primeira estrada de ferro A cidade do Rio de Janeiro é dotada de iluminação a gás	1854
Wallace: *A Introdução de Novas Espécies* Faraday: *Investigações Experimentais sobre Eletricidade* Lobachevski: *Resumo de Geometria*	Alexandre II (Rússia) México: Santa Anna renuncia ao poder		1855
	Espanha: O'Donnell assume o poder	Portugal: inauguração do telégrafo elétrico e da estrada de ferro Livingstone atravessa a África Meridional	1856
Riemann: *Teoria das Funções Abelianas*	México: constituição liberal Itália: fundação da Sociedade Nacional	Fundação da Imperial Academia de Música (Rio)	1857
Virchow: *Patologia*	Benito Juárez (México) Índia: rebelião dos cipaios	Patologia da célula (Virchow)	1858
Darwin: *A Origem das Espécies*	Guerra franco-sarda contra a Áustria, que perde a Lombardia	Lesseps começa o canal de Suez	1859
Concepción Arenal: *A Beneficência, a Filantropia e a Caridade*	Unificação de grande parte da Itália Rússia: fundação de Vladivostok		1860
Cournot: *Tratado da Concatenação das Idéias Fundamentais* Proudhon: *Teoria do Imposto*	A. Lincoln (EUA) Vitor Manuel II (Itália) Guilherme I (Prússia) Rússia: libertação dos sérvios EUA: Guerra de Secessão	Máquina de Gramme e motor Lenoir	1861
Lassalle: *Programa Operário* Helmholtz: *Doutrina das Sensações Sonoras*	Bismarck reforma o exército prussiano México: intervenção militar da Grã-Bretanha, França e Espanha	A. Rubinstein funda o Conservatório de S. Petersburgo	1862
T. H. Huxley: *O Lugar do Homem na Natureza* Renan: *As Origens do Cristianismo* Von Helmholtz: *Teoria Fisiológica da Música*	A insurreição polonesa termina em catástrofe nacional EUA: Batalha de Gettysburg		1863
Lassalle: *Capital e Trabalho*	Prússia anexa os ducados «dinamarqueses» I Internacional Fundação da Cruz Vermelha	Fundação do Conservatório de Bucareste	1864
Mendel: *Experiências de Hibridação em Plantas* Claude Bernard: *Introdução à Medicina Experimental*	EUA: abolição da escravatura assassínio de Lincoln Brasil: guerra com o Paraguai	Leis da hereditariedade (Mendel)	1865



Karl Marx e Friedrich Engels, segundo um óleo de Chapiro.

Artigo de jornal sobre a demonstração de Foucault em 1851.



Retrato de Charles Darwin (1809-1882), pouco antes da sua morte.

Assassínio de Abraham Lincoln (1809-1865), segundo W. M. Scott.

Perfil biográfico

Richard Strauss, o prazer da música

Quando, a 11 de janeiro de 1864, nasceu Richard Strauss em Munique, haviam decorrido oito anos após a morte de Robert Schumann e apenas um mês após a de Giacomo Meyerbeer. Ainda restavam cinco anos de vida a Hector Berlioz, onze a Georges Bizet e dezenove a Richard Wagner. Este ainda não estreara *Tristão e Isolda*, nem Bruckner compusera a sua 1.ª sinfonia, e faltavam treze longos anos para que Brahms concluísse a primeira das suas sinfonias.

Pelo contrário, o panorama musical era muito diferente na altura da morte de Strauss em 1949: Hans Werner Henze, Pierre Boulez, Luciano Beri e Luigi Nono estavam a compor as suas primeiras obras e Pierre Schäffer iniciava as suas investigações em torno da música concreta com sua *Sinfonia para Um Homem Só*. Os oitenta e cinco anos da dilatada existência de Strauss conheceram, pois, uma constante e profunda evolução artística impulsionada por várias gerações.

Ullstein Bilderdienst

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Casa natal de Richard Strauss, convertida, mais tarde, num local comercial. A fotografia da esquerda é de 1900, antes de se afixar na frente do edifício uma placa que comemora o acontecimento.

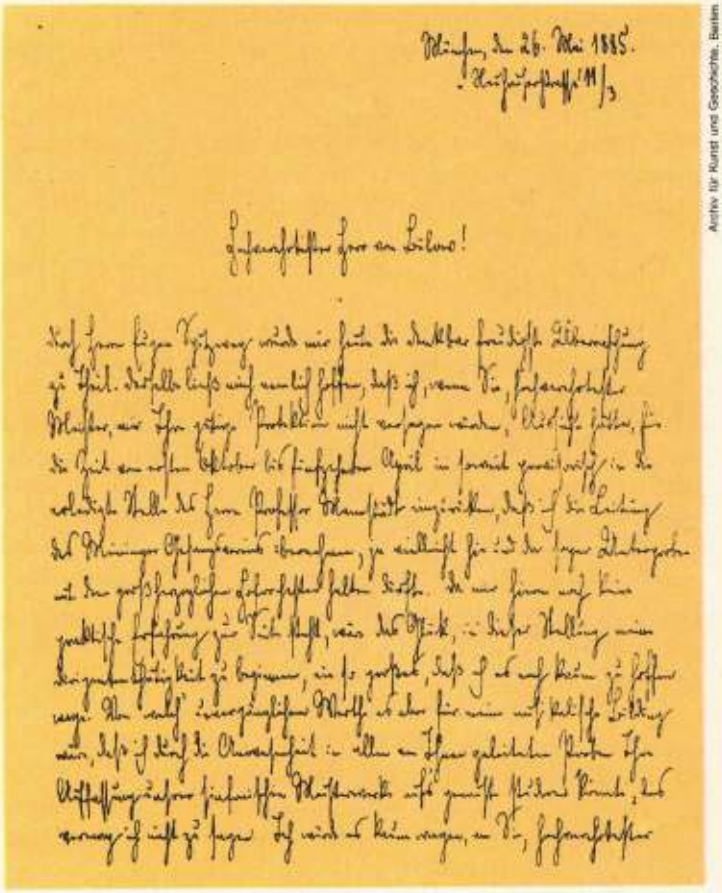
Na fotografia, em cima: a mãe, Josephine Pschorr, com o pequeno Richard. As suas inclinações artísticas e a sua fina sensibilidade tiveram uma enorme influência na formação do músico.

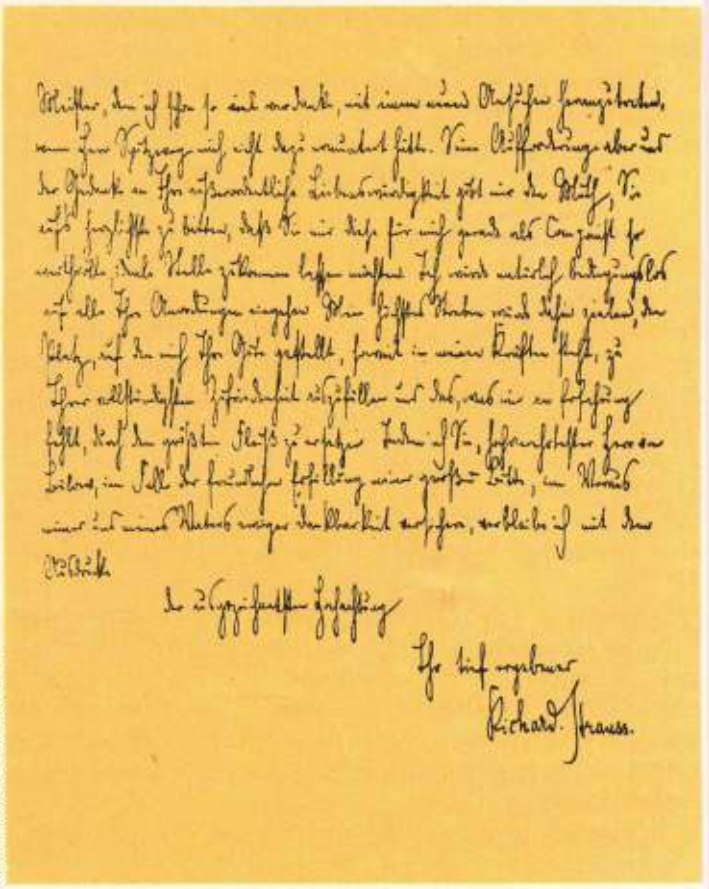
A infância

Richard Strauss, cuja casa natal foi demolida para dar lugar a uns grandes armazéns, era o primeiro filho de Josephine Pschorr, pertencente a uma conhecida família de fabricantes de cerveja de Munique, e de Franz Joseph Strauss, casado com ela em segundas núpcias.

Se a sua mãe era uma pessoa culta e pianista amadora, o pai era considerado um dos melhores instrumentistas de trompa do seu tempo: o grande diretor de orquestra Hans von Bülow chamava-lhe «o Joachim da trompa». Tão obstinado partidário dos músicos «clássicos» como recalcitrante detrator dos «modernos», com Wagner como alvo preferido da sua inimizade, Franz educou o filho nestes princípios. No entanto, Wagner, sob cuja direção Franz Strauss tocara mais de uma vez, disse-lhe um dia: «Apesar de tudo, Strauss, penso que não será tão antiwagneriano como se diz, pois interpreta demasiado bem a minha música.»

Richard Strauss passou a infância rodeado de música, e não só pelo que respeita aos pais, mas também ainda porque tinha tios violinistas, violetistas e violoncelistas,





Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

O encontro com Hans von Bülow foi decisivo para o jovem Strauss. Embora por curto período, o lugar em Meiningen, como segundo maestro, representaria uma rica experiência. «As minhas funções», afirmou o músico, «consistiam em 'ensaiar' diariamente com a orquestra, e empreguei todo este período para explorar o repertório sinfônico.» Em cima: carta de Strauss a von Bülow, datada de maio de 1885.

parentes que tocavam diversos instrumentos, e uma tia que era uma notável cantora de *lied*. Os seus familiares interpretavam freqüentemente em casa obras importantes de música de câmara, interpretações em que cedo interveio o pequeno Richard.

Tendo evidenciado as suas aptidões musicais precocemente, a mãe e August Tombo, um harpista colega do pai, iniciaram-no no piano aos 4 anos. Aos 7, começou a estudar violino com Benno Walter, seu tio, e aos 11 todas as disciplinas necessárias para se transformar num músico completo, agora orientado por Wilhelm Friedrich Meyer, diretor de orquestra da corte, e pelo pianista Niest. Já aos 7 anos, quando ainda não sabia ler, compusera algumas peças para piano, canções e, mais tarde, aberturas para orquestra e um coro para a *Electra*, de Sófocles. Não foi um «menino-prodígio» como Mozart ou Mendelssohn, mas um talento capaz de assimilar sólida e rapidamente a arte musical.

Um talento pouco comum

Em breve conhecia razoavelmente os seus músicos preferidos: Bach (parcialmente), Haydn, Mozart, seu ídolo — «a sinfonia *Júpiter* é a obra mais magnífica que ouvi», confessou aos 15 anos —, Beethoven, Schubert e Mendelssohn. Mais tarde, dirigiria os seus gostos para Schumann, Chopin, Berlioz e Brahms, até chegar finalmente a compreender Liszt e Wagner.

Antes de completar os 17 anos, em 30 de março de 1881, deu-se a estréia, com notável êxito, da sua sinfonia em ré menor, a cargo do célebre Hermann Levi, diretor-geral de música na Baviera. Mais tarde, Strauss renegou esta obra, em virtude de a considerar imatura. No outono de 1882, começou a freqüentar as cadeiras de filosofia, estética e história da arte na Universidade de Munique. Em dezembro desse ano, viajou até Viena com o tio Benno Walter, com quem interpretou no piano a versão para violino e piano do seu concerto de violino, op. 8, que acabava de compor. Na capital austríaca, conheceu Eduard Hanslick, famoso crítico musical, que considerou o jovem Strauss «um talento pouco comum». Por esta altura, a famosa Orquestra de Dresden interpretou, sob a direção de Franz Wüllner, a serenata op. 7, para treze instrumentos de sopro. Dois anos depois, a Filarmônica de Nova Iorque estreou a sinfonia em fá maior, op. 12, dirigida por Theodore Thomas. Era, sem dúvida, um começo que só poucos compositores poderiam não invejar.

Nesse mesmo ano, apenas com 20 anos, Strauss teve de dirigir, a pedido de Hans von Bülow e sem qualquer ensaio prévio, a sua suíte op. 4. Perante os resultados, von Bülow declarou: «Um regente de orquestra nato.» Desta forma tão inesperada, Strauss descobriu o seu grande talento para a direção orquestral, faceta em que se manifestaria como um maestro consumado. Von Bülow recomendou Strauss como maestro de coro e seu substituto na Orquestra de Meiningen, então um dos melhores conjuntos sinfônicos da Europa Central. Em 1.º de outubro de 1885, mudou-se para a mencio-

nada cidade e aprendeu com Bülow uma sólida técnica de direção orquestral. Além disso, este alargou-lhe o horizonte dos seus conhecimentos, levando-o a aprofundar particularmente a música de Brahms, a quem Strauss admirava sem dúvida, mas de cuja influência soube libertar-se precisamente a partir daí.

Um wagneriano convertido

O jovem músico, que aos 16 anos afirmara que «dentro de dez anos ninguém saberá quem é Wagner», não tardará muito em converter-se em fervoroso wagneriano ao conhecer Alexander Ritter, compositor hoje esquecido, homem de grande cultura, casado com uma sobrinha de Wagner. Ritter era primeiro-violino da Orquestra de Meiningen. A sua influência na orientação de Richard Strauss foi referida inequivocamente por este: «O conhecimento de Alexander Ritter, os seus sucessivos esforços e carinhosos estímulos fizeram de mim definitivamente um músico do futuro, ao revelar-me a importância da música e dos escritos de Wagner e Liszt; só a ele devo a compreensão destes dois mestres: ele me indicou o caminho que agora posso seguir independentemente... A influência de Ritter foi como um furacão: obrigou-me a desenvolver o expressivo e o poético da música, seguindo os exemplos de Berlioz, Liszt e Wagner.»

As recomendações de von Bülow, que dizia ser Strauss «um jovem extraordinariamente dotado, decerto a personalidade mais rica depois de Brahms», não conseguiram que fosse nomeado seu sucessor em Meiningen quando aquele se retirou. Strauss regressou a Munique, onde lhe ofereceram o lugar de maestro de coro e de terceiro-diretor da orquestra do Teatro da Ópera da Corte (os dois primeiros eram Hermann Levi e Franz Fischer).

Antes de ocupar o lugar, em 1886, Strauss fez uma viagem pela Itália, país que o fascinou. O escritor Romain Rolland, grande amigo de Strauss, considerava que esta viagem influenciou quase tanto a sua orientação como o seu encontro anterior com Ritter. Foi dali que levou idéias para a sua fantasia sinfônica *Aus Italien* («De Itália»), que «constituiu», diria Strauss mais tarde, «o ponto de inflexão entre o meu antigo estilo e o novo», entre as pretensões arquitetônicas herdadas de Mendelssohn e Brahms e o reino programático de Berlioz, Liszt e Wagner. A estréia desta obra, em 8 de março de 1887, sob a direção do autor, no Odéon de Munique, deu origem a um escândalo estrondoso devido à sua «modernidade».

Com um panorama artístico muito rotineiro, Munique não era cidade que pudesse dar alento aos desejos renovadores de um jovem tão empreendedor. No entanto, Strauss permaneceu ali até 1889; nesta época, adotando o modelo de Liszt, compôs os seus três

Entre Meiningen e Munique, outra amizade foi importante para a formação de Richard Strauss: a de Alexander Ritter. O encontro dos dois teve singulares conseqüências, já que Ritter era decidido partidário de Wagner e Liszt, e Strauss colaborava então com Hans von Bülow, que, naquela altura, era um fervoroso defensor de Brahms e Beethoven. Esta situação ambígua determinou a «conversão» de Strauss. Em cima: os dois amigos num quadro de von Kalckreuth.

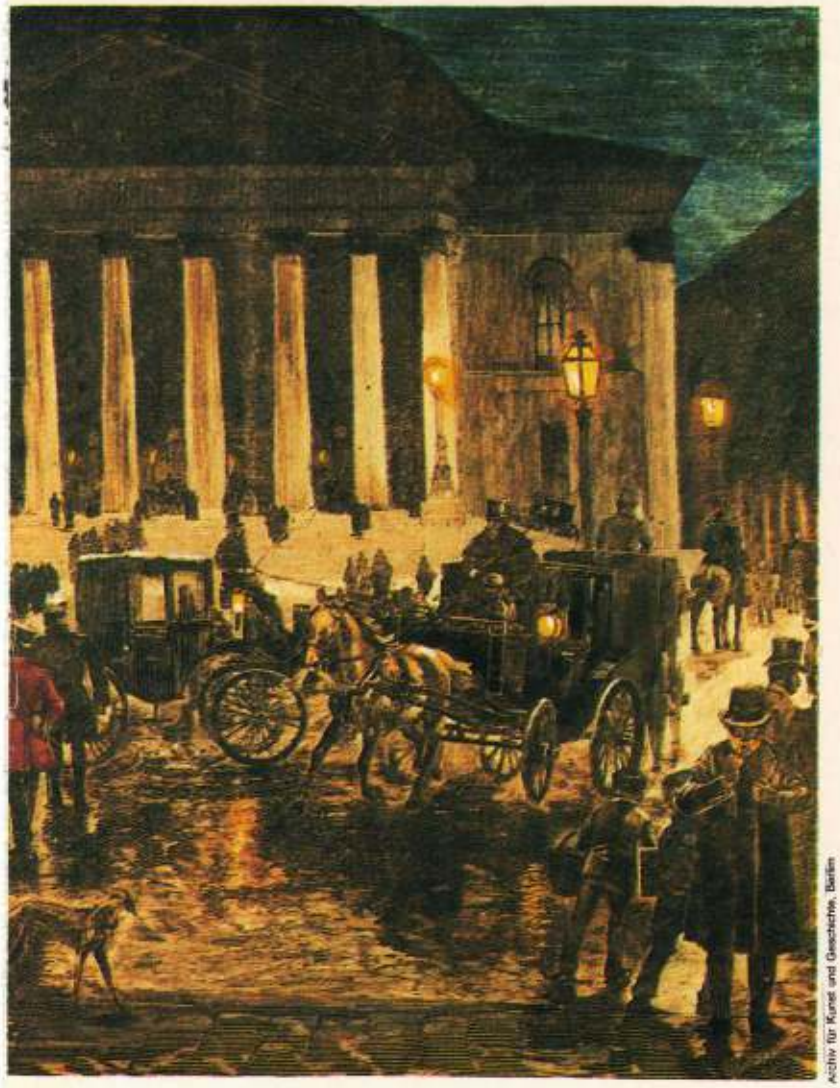
primeiros poemas sinfônicos — *Macbeth, Don Juan* e *Morte e Transfiguração* — è conheceu aquela que se tornaria sua mulher, Pauline de Ahna, filha de um coronel entusiasta de Wagner e que acabava de terminar os estudos de canto no Conservatório da capital bávara. Strauss orientou-a como cantora até a tornar uma intérprete excelente dos seus *lieder* e dalgumas personagens das suas óperas. Por esta altura, conheceu também, em Leipzig, Gustav Mahler, com quem manteve uma rivalidade que não impediu estima mútua.

O perseverante von Bülow conseguiu que nomeassem Strauss assistente musical do Festival de Bayreuth em 1889 — onde se embebeu na música de *Tristão* e de *Parsifal* — e que, em outubro desse ano, lhe dessem o cargo de diretor da Ópera do Grão-Ducado de Saxônia-Weimar, de que, anteriormente, Liszt tinha sido responsável durante três décadas. Ali, Strauss pôde, por fim, desenvolver livremente os seus dotes criativos como intérprete: deu representações sumamente cuidadas no aspecto musical e cênico de óperas de Mozart — *D. João, A Flauta Mágica* —, de Gluck — fez um arranjo da sua *Ifigénia em Táurida* — e de Wagner, com realizações de *Tannhäuser, Lohengrin* e *Rienzi*, que mereceram a admiração de Cosima Wagner. Atuou várias vezes como pianista, interpretando concertos, em especial de Mozart. Esta intensa atividade conduziu-o a um esgotamento físico e provocou-lhe uma séria doença pulmonar, de que recuperou entre novembro de 1892 e junho de 1893, na Grécia, Egito, Corfu e Sicília. Nesta viagem, terminou a sua primeira ópera, *Guntram*, em cuja composição se ocupava havia cinco anos. Antes de a estrear, no meio de grandes controvérsias, a 10 de maio de 1894, ficou noivo de Pauline de Ahna, que interpretava o principal papel feminino. O casamento realizou-se em 10 de setembro desse ano.

Em 1.º de outubro de 1894 voltou de novo para a Ópera de Munique, mas só depois da aposentadoria de Levi, em 1896, passou a ser primeiro-diretor da mesma, não sem antes assegurar a sua plena liberdade à frente do teatro. Isto permitiu-lhe dar representações modelares e cheias de novidade das principais óperas de Mozart. Ao mesmo tempo, as suas atuações como regente convidado levaram-no até à Orquestra Filarmônica de Berlim, cidade em que produziu uma grande impressão.

Strauss em Berlim

Em abril de 1897, nasce o único filho, Franz. Em 1.º de novembro do ano seguinte, deixou a capital bávara, ao ser contratado pelo *Kaiser* Guilherme II para suceder a Felix Weingartner na direção da Orquestra Real da Prússia, em Berlim, cidade onde permaneceria vinte anos. Não deixa de ser curioso que a nomeação procedesse de Guilherme II, cujos gostos eram sumamente



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Bavaria Verlag

Em Munique, como terceiro-diretor, Strauss estreou Aus Italien, *que provocou um escândalo. À esquerda: a Ópera de Munique em 1889, segundo uma gravura da época. Strauss conheceu a sua futura mulher, Pauline, em 1887. Ela começara a cantar no Festival de Bayreuth, em 1891. Em cima: Pauline no papel de Elisabeth, de* Tannhäuser.

Bavaria Verlag

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

conservadores: admirava Meyerbeer acima de todos os músicos. De Strauss disse em certa ocasião: «Alimentei uma serpente no meu seio.» Daí que o proibisse de montar *Salomé* em Berlim: «Estimo muito Strauss, mas lamento sobremaneira que tenha composto *Salomé*.»

Nesta fase, regeu, mais ainda do que óperas, um repertório sinfônico que integrava obras muito diversas, com atenção especial à música mais moderna do seu tempo. O seu trabalho de direção não se limitou só a Berlim, em aberta rivalidade com Arthur Nikisch, diretor da Orquestra Filarmônica. Deslocou-se a Milão, Bayreuth, Moscou, Paris, Amsterdam, Barcelona e Madrid.

Quando chegou à capital prussiana, já terminara os grandes poemas sinfônicos, desde *Till Eulenspiegel* a *D. Quixote*, e esboçara *Uma Vida de Herói*. A partir de então, centrou o seu interesse na ópera, devido em grande parte a que Berlim era, naquela altura, a cidade teatralmente mais florescente da Europa, com encenadores tão revolucionários como o vienense Max Reinhardt. A efervescência de Berlim impeliu Strauss a conceber vários projetos cênicos, alguns dos quais não levaria até ao fim, como óperas inspiradas em *Till Eulenspiegel*, em *Lila*, de Goethe, ou numa novela de Cervantes, assim como o bailado *Citerea*.

O reencontro na capital prussiana com o seu amigo da juventude Friedrich Rösch, músico e advogado, tornou possível a idéia da fundação, em 1908, da Associação de Compositores Alemães (Genossenschaft Deutscher Tonsetzer). Esta foi uma instituição pioneira na defesa da propriedade artística das obras por parte dos compositores e na reivindicação dos direitos de autor sobre a edição de partituras e a realização de concertos, direitos que mais tarde se alargariam aos de reprodução da música por meio de instrumentos mecânicos. Para conseguir isto, foram incontáveis os esforços de Strauss e Rösch perante a oposição de editores, empresários e até de compositores. Em 1918, Strauss comporia a coleção de doze *lieder Krämerspiegel* («Espelho de Tendeiros»), para satirizar os insaciáveis editores. «Os comerciantes trazem a morte à música e a transfiguração a si próprios», pode ler-se num deles.

A contribuição de Strauss para a ópera

Em 1901, Strauss foi nomeado presidente da Associação Geral de Música *(Allgemeiner Musikverein)*, fundada por Liszt quarenta anos antes. Nesse ano, em 21 de novembro, deu-se a estréia da sua segunda ópera, *Feuersnot*, em Dresden. Depois do último poema sinfônico, *Uma Vida de Herói*, dedica-se inteiramente ao gênero dramático. Se no campo sinfônico já levara a sua perícia e virtuosismo à mais alta expressão, no cênico, pelo contrário, começava com uma falta de segurança em si próprio e uma ausência de certeza em alcançar uma obra pessoal, que podem parecer chocantes: *Feuersnot* era ainda, oito anos depois de *Guntram*, uma ópera demasiado sujeita à influência direta de Wagner. Apesar da direção do excepcional Ernst von Schuch, diretor da Ópera de Dresden desde 1872 até à sua morte, em 1914, amigo de Strauss e grande intérprete da sua obra, e da inegável categoria dos cantores, *Feuersnot* caiu redondamente na estréia, o que deixou o compositor no maior desânimo, afastando-o temporariamente de futuros projetos de ópera.

Em 1903, foi nomeado doutor *honoris causa* pela Universidade de Heidelberg, instituição para a qual

Österreichische Galerie, Viena/Arquivo Salvat

Bavaria Verlag

Na página anterior: Strauss com o filho Franz, em 1908. Ao lado: edição de Salomé *impressa em 1906. Em cima: retrato a óleo de Hugo von Hoffmannsthal, que aparece também de pé no centro da fotografia da direita, tirada no dia da estréia de* O Cavaleiro da Rosa. *À sua direita, figura Max Reinhardt; à esquerda, Alfred Roller. Sentado, ao centro, Richard Strauss.*

escreveu por esse motivo a sua composição coral *Taillefer*. No ano seguinte, deslocou-se pela primeira vez aos Estados Unidos, por ocasião de um festival Richard Strauss organizado pelo diretor de orquestra H. H. Wetzler. Ali, Strauss dirigiu vinte e um concertos com quase igual número de orquestras diferentes; num deles, estreou a sinfonia *Doméstica* no Carnegie Hall, de Nova Iorque. Acompanhou também a mulher em vários recitais de *lieder*.

O reconhecimento à escala mundial que lhe trouxera o seu poema sinfônico *Don Juan* ampliou-se com a estréia de *Salomé*, em Dresden, em 9 de dezembro de 1905, sob a direção de Schuch. Era a sua primeira ópera autenticamente pessoal e conseguida. O fato de ter assistido à representação do drama de Oscar Wilde, de que tiraria o libreto para a ópera, estimulara Strauss, indeciso sobre este tema desde há um tempo, a empreender a composição da obra. Gustav Mahler quis dirigi-la em Viena, mas a censura impediu-o. «É, infelizmente, a triste verdade. A censura recusa-a! Movo céus e terra para impedir este absurdo, mas em vão. Não poderia expressar-lhe a forte impressão que a sua ópera me provoca quando a releio. É a sua obra-prima. Confirma o que pensava desde há tempo: é um dramaturgo nato», escreveu Mahler a Strauss. Até à estréia da sua obra teatral seguinte, *Electra*, merece ser apontada a digressão de concertos com a Orquestra Filarmônica de Berlim pela França, Espanha, Portugal, Itália, Suíça e Baviera, entre março e abril de 1908: trinta e um concertos em outras tantas cidades. Nessa época, foi reeleito por mais dez anos diretor da Orquestra Real, foi nomeado diretor-geral da Música da Prússia e eleito para a Academia das Artes em substituição do falecido Joseph Joachim.

Com *Electra*, para cuja composição lhe tinha sido concedido um ano de afastamento das suas responsabilidades à frente da orquestra prussiana, Strauss iniciou uma das mais férteis colaborações da história entre um músico e um escritor. O excelente poeta e dramaturgo Hugo von Hofmannsthal, homem de grande cultura e consumado profissionalismo literário, foi, a partir de então e até à sua morte, o libretista de Strauss. Estreada também em Dresden, a 25 de janeiro de 1909, *Electra* representou um acontecimento extraordinário, mas o seu êxito foi menos unânime e caloroso do que o da ópera precedente. Para os ouvidos contemporâneos, Strauss tinha ido com esta ópera, inspirada na tragédia de Sófocles, «demasiado longe» no que se referia à novidade da música, apesar de seguir a mesma linha da anterior. *Electra* mereceu acusações de todo o cariz: pobreza de idéias musicais, extravagância, partitura incompreensível, frieza, etc. Com a ópera seguinte, Strauss empreendeu um rumo diferente, suavizando a sua atividade «avançada» e «iconoclasta». *O Cavaleiro da Rosa* obteve por essas razões, desde sua estréia a 26 de janeiro de 1911, em Dresden, dirigida por Schuch tal como as duas anteriores, um triunfo indescritível.

Pouco antes, Strauss tinha satisfeito a encomenda de escrever o prólogo, rever e atualizar — trabalho que realizou com extrema dedicação — *o Tratado de Instrumentação* (*Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, 1844), de Hector Berlioz, na sua reedição alemã de 1909. A obra é um admirável conjunto do saber de dois dos maiores orquestradores das suas respectivas épocas.

Richard Strauss, aos 46 anos, isto é, apenas ultrapassada metade da sua vida e antes de chegar ao centro

IBA

dura de doutor *honoris causa*, rebentou a Primeira Guerra Mundial. Enquanto durou o conflito, Strauss mudou a sua residência para Garmisch e descurou parcialmente as suas obrigações para com a Ópera Real prussiana, onde só dirigiu alguns concertos e unicamente as suas próprias obras no que se refere à ópera. Ao acabar a conflagração, com a abdicação do *Kaiser* Guilherme II, a Ópera Real da Corte foi transformada numa instituição republicana, a Ópera Estatal. O seu oferecimento para continuar à frente dela juntamente com Leo Blech não foi aceito, pelo que, nos princípios de 1919, depois de dirigir *Parsifal*, pela primeira vez, saiu da instituição a que estivera vinculado durante mais de quatro lustros.

Strauss em Viena

A Ópera em Viena procurou então atraí-lo. Era uma instituição de muito prestígio, que desde o período em

Por ocasião da estréia de Salomé, *tão discutida na Alemanha e Áustria, Guilherme II afirmou aos seus amigos que lamentava que Strauss tivesse composto aquela ópera, vaticinando que o prejudicaria. Ao inteirar-se das palavras do imperador, o músico comentou, sorridente: «Graças a esse prejuízo pude construir a minha casa em Garmisch.» Em cima: uma vista da bela residência do artista nos Alpes bávaros.*

Durante a Primeira Guerra Mundial, Strauss atuou como regente de orquestra em diversos países. Terminado o conflito, aceitou o cargo de diretor da Ópera de Viena. À direita: uma sala da residência que a municipalidade daquela cidade pôs à disposição do músico.

Ullstein Bilderdienst

cronológico da sua atividade como compositor, compusera já a maior parte da sua produção total. A seu crédito tinha já muitas das obras que lhe asseguraram um lugar permanente nos programas das orquestras sinfônicas e nos teatros de ópera de todo o mundo: *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Assim Falou Zaratustra*, *Morte e Transfiguração*, *D. Quixote* e *Uma Vida de Herói* eram algumas das suas melhores obras sinfônicas; *Salomé*, *Electra* e *O Cavaleiro da Rosa*, as suas grandes óperas.

Embora, a partir deste momento, Strauss compusesse mais espaçadamente e publicasse obras que não conseguiriam alcançar a popularidade das anteriores, isto não implica que se tivessem esgotado os seus impulsos criadores. Pelo contrário, no final da sua vida reavivar-se-ão e escreverá música maioritária, mas muito bela.

Pouco depois de festejar, cumulado de honras, o aniversário dos 50 anos, e de receber em Oxford a investi-

que fora dirigida musicalmente por Gustav Mahler e cenicamente por Alfred Roller, nos últimos anos do século XIX, alcançara a reputação de ser o primeiro centro lírico mundial. No seu palco várias óperas de Richard Strauss tinham conhecido êxito: grande o de *Feuersnot* e sensacional o de *O Cavaleiro da Rosa* e *Ariadna em Naxos*. Esta última ópera, depois da sua estréia no Teatro da Corte de Stuttgart, em 2 de outubro de 1912, sob a direção do autor, conheceu em Viena a sua segunda versão, em 14 de outubro de 1916. Hoje, ouve-se sempre a chamada «versão de Viena».

Ao ser-lhe proposta a direção geral da Ópera Estatal da capital austríaca, anteriormente chamada Ópera da Corte, Strauss aceitou e ocupou seu cargo em 1.º de maio de 1919. Mudou-se para Viena e instalou-se numa mansão luxuosa cedida pela Câmara. O seu trabalho na Ópera vienense foi muito frutuosa: memoráveis inter-

Ullstein Bilderdienst

As relações de Strauss e o regime nazi constituem um problema com facetas contraditórias. Em cima: Strauss com von Schirach e G. Hauptmann, em 1942.

pretações de Mozart, Wagner, Beethoven, Johann Strauss, Weber, Bizet, várias óperas de composição muito recente e, claro está, as suas. Além disso, Strauss adaptou o salão de baile Redoutensaal do antigo palácio imperial a palco de ópera de câmara. Foi também um dos promotores do Festival de Salzburgo.

É curioso verificar que a paisagem, o ambiente e as particularidades das principais cidades onde Strauss desenvolveu a sua atividade foram influenciando a sua música e se encontram refletidas nela. E também inversamente, uma vez que a sua forte personalidade contribuiu para dar forma à imagem que hoje se tem delas.

Com *Die Fran ohne Schatten* («A Mulher sem Sombra») cristalizou definitivamente uma série de projetos que desde alguns anos Strauss tinha concebido à volta da composição de uma ópera de caráter mágico e orientalizante; cerca de 1907 o seu interesse centra-se em Semiramis, a personagem feminina de *La hija del aire*, de Calderón. *A Mulher sem Sombra*, estreada na ópera Estatal de Viena em 10 de outubro de 1919, com Maria Jeritza, Richard Mayr e Lotte Lehmann como intérpretes, Alfred Roller como diretor de cena e Franz Schalk como diretor musical, obteve um enorme êxito..

Em 1920, Strauss atuou pela primeira vez na América do Sul; dois anos depois, numa digressão pelos Estados Unidos, dirigiu a Orquestra de Filadélfia e a Filarmônica de Nova Iorque e, em 1923, voltou à Argentina e Brasil com a Orquestra Filarmônica de Viena, juntamente com Franz Schalk, co-diretor da Ópera vienense. Strauss rescindiu o contrato com esta instituição em 1924, precisamente por causa de divergências surgidas entre ele e Schalk, que continuou sozinho no cargo.

Colaborador do nazismo?

Voltou a apresentar as suas óperas em Dresden: assim, em 4 de novembro de 1924, estreou, sob a direção de Fritz Busch, e com Lotte Lehmann e Josef Correck nos protagonistas, a sua nova ópera *Intermezzo*, terminada no ano anterior em Buenos Aires. Nesse ano, por ocasião do seu sexagésimo aniversário, Viena e Munique tinham-no nomeado cidadão honorário, interpretando-se na primeira delas a maior parte da sua obra. Em 6 de junho de 1928, Dresden conheceu também a primeira apresentação de *A Helena Egípcia*, dirigida novamente por Busch e com Elisabeth Rethberg na personagem central. Quando ocorreu a estréia da ópera seguinte, *Arabella*, em 1.º de julho de 1933, Adolf Hitler estava já no poder. As relações de Strauss com o regime nazi continuam a suscitar controvérsias: acusa-se, habitualmente, o músico de colaboracionismo, mas é difícil avaliar até que ponto foi conscientemente culpável ou se pecou simplesmente por fraqueza em alguns assuntos que o ligaram ao poder nazi, sobretudo se se tiver em conta a volubilidade da atitude e do comportamento público de Strauss.

Quando, no verão de 1933, Bruno Walter foi «proibido» no Festival de Bayreuth, chamaram Arturo Toscanini, mas este recusou o convite em sinal de protesto pela atuação do regime contra os músicos alemães não arianos. Strauss, pelo contrário, considerou que era seu dever preencher o vazio criado e dirigiu *Parsifal*, assim como *Fidélio*, em Salzburgo.

Ao aceitar a nomeação de presidente da Câmara Musical do III Reich, em 15 de novembro de 1933, talvez tenha pensado ingenuamente que poderia contribuir para moderar a situação: pelo menos, parece depreender-se de uma carta enviada em junho de 1935 ao escritor Stefan Zweig, de origem judaica: «Aceitei a presidência da Câmara Musical só para evitar males maiores.» Mais adiante escreveria: «Tinham-me dito que a Câmara precisava de um presidente e que eu deveria desempenhar esta função. Não era eu por acaso o primeiro músico da Alemanha? Pensava poder servir nesse lugar não só os amigos do novo regime. Teria aceito este cargo sob qualquer tipo de governo.»

No que se refere à sua atuação nesse lugar, parece que não chegou a compreender o feroz alcance das medidas que o regime de Hitler adotou. Perante a tremenda realidade, julgou poder continuar a separar a arte da política. Se bem que hoje isto se considere um erro grave, não se pode torná-lo diretamente responsável pelos atropelos musicais que ocorreram durante a sua presidência. Strauss foi, certamente, apolítico e, pela sua idade, também inequivocamente conservador; no entanto, nunca foi anti-semita e nem sequer grosseiramente nacionalista. Pouco antes de a guerra se iniciar, não subscreveu o manifesto dos artistas e intelectuais alemães «contra a barbárie francesa», que tinham assinado, entre outros, músicos como Hans Pfitzner e Felix Weingartner e escritores como Gerhard Hauptmann e Thomas Mann. Talvez Strauss atuasse assim considerando que o mais indicado era agüentar o temporal na esperança de um breve regresso das águas ao seu leito. Em suma, não é fácil saber se a atitude foi determinada por fraqueza e falta de realismo ou por egoísmo pessoal e indiferença. Stefan Zweig escreveu sobre ele que, «por causa do seu egoísmo artístico, de que a todo o momento fazia profissão de fé fria e consciente, todo o regime político lhe era, no fundo, indiferente». A verdade é que, por ocasião do seu septuagésimo aniversário, foi homenageado formalmente como «o compositor alemão mais importante do seu tempo».

Atitudes contraditórias

No entanto, como em 1929 tinha morrido Hugo von Hofmannsthal, seu fiel libretista, Strauss encarregou precisamente Stefan Zweig de lhe escrever o libreto da próxima ópera, *A Mulher Calada*. Para a estréia desta ópera, que se realizou a 24 de junho de 1935 em Dresden, com Maria Cebotari em Aminta e Karl Böhm como diretor musical, Strauss exigiu que se mantivesse o nome do libretista nos anúncios, apesar de não ser «ariano». Supõe-se que o regime nazi aceitou e permitiu a estréia só para evitar um escândalo internacional, mas depois da terceira representação a ópera foi retirada de cartaz e Strauss caiu em desgraça para o regime. Por outro lado, a Gestapo descobrira uma carta em que o compositor escrevia ao libretista que «não permitiria a ninguém que interviesse nos seus assuntos artísticos», pedindo-lhe que escrevesse também o libreto da próxima ópera, uma vez que, «quando estivesse terminado, teriam passado pelo menos dois anos, e nessa altura os nazis já não estariam no poder». Strauss foi, então, obrigado a demitir-se «por razões de saúde» e foi proibida a execução das suas obras. Mas o compositor deve ter-se atemorizado perante esta atitude, tendo em conta, sobretudo, que a mulher de seu único filho era de ascendência judaica. Para se aproximar de novo do poder, compôs o hino para os Jogos Olímpicos de Berlim de 1936 e renunciou aos honorários e direitos de autor. Mesmo que Zweig não se tivesse exilado, supõe-se que Strauss não teria ousado voltar a colaborar com ele. Como se sabe, Zweig e a sua jovem mulher suicidaram-se no Brasil, em 1942.

Contou por isso, nas suas óperas seguintes, com novos libretistas: Josef Gregor escreveu os libretos de *Dia de Paz*, estreada a 24 de julho de 1938 em Munique; *Dafne*, cuja primeira representação ocorreu a 15 de outubro do mesmo ano em Dresden, e *Amor de Danae*. A estréia desta obra estava prevista para o Festival de Salzburgo em 1944, mas o desastroso curso da guerra para o exército alemão tornou-a impossível. Realizou-se unicamente um ensaio geral em 16 de agosto, dirigido por Clemens Krauss, após o que o compositor falou aos presentes, com lágrimas nos olhos, manifestando-lhes o seu agradecimento e despedindo-se: «Até que nos voltemos a encontrar num mundo melhor.» Para a sua última ópera, *Capriccio*, estreada, no entanto, antes da penúltima, o libretista foi o próprio maestro da estréia (Munique, 28 de outubro de 1942): o seu amigo e excelente intérprete Clemens Krauss.

Strauss voltou a compor, paralelamente à sua produção operística, música instrumental (concertos, sonatinas para instrumentos de sopro, a maravilhosa *Metamorfose*) e vocal *(lieder)* e pensou inclusive em alguns projetos que não chegaria a realizar, como o de «um concerto de violino 'brucheriano'», segundo as suas próprias palavras, aludindo a Max Bruch.

Em quase todas estas obras transparece o afastamento e isolamento de Strauss de todo o conflito que se estava gerando a nível mundial e o seu encerramento voluntário num mundo íntimo, dolorido e serenamente desolado. As suas relações com o regime nazi tornaram-se, pouco a pouco, cada vez mais tensas: se de princípio só lhe era permitido deslocar-se à Suíça, a partir de 1943 impediram-no de sair do território germânico e, em 1944, «os membros do partido foram proibidos de se darem» com ele. Os festejos para celebrar o seu octogésimo aniversário foram suspensos de início, mas, mais tarde, tolerados graças à intervenção de Wilhelm Furtwängler; contudo, a imprensa só foi autorizada a elogiar as obras de Strauss, não a sua personalidade. Assistiu em Dresden, por ocasião da homenagem de aniversário, à interpretação de várias das suas obras, ato durante o qual ocorreu um bombardeamento, que nem sequer alterou o compositor. Por esta altura, gravou com a Orquestra Filarmônica de Viena a maior parte da sua obra sinfônica: alguns dos registros desapareceram com os últimos bombardeamentos. Quando a sua casa de Garmisch foi parcialmente ocupada para alojamento forçoso de tropas, um membro pouco relevante do partido respondeu às queixas do velho compositor, que via invadido o seu gabinete: «Rolaram cabeças mais ilustres do que a sua!»

O fim de uma vida longa

Quando terminou a guerra, mudou-se para a Suíça: primeiro para Baden (Aargau), perto de Zurique, e depois para Montreux, onde se instalou no Hotel Palace. Ainda compôs *Im Abendrot*, um ciclo de *lieder* hoje conhecido por *Quatro Últimos Lieder*. Aos 83 anos, deslocou-se a Londres para reger concertos, a convite de Sir Thomas Beecham. Mas Strauss era já um homem cansado, como demonstra a resposta a um jornalista que lhe perguntou quais eram os seus projetos: «Por Deus! Apenas morrer!» No entanto, ainda regeu um concerto com obras suas, assistiu a ensaios, compôs algumas obras pequenas e arranjos, e chegou até a projetar um poema sinfônico, *Danúbio*, com a intenção de o dedicar à Filarmônica de Viena, no seu centenário.

Em dezembro de 1948, submeteu-se a uma operação, da qual não tardou a recuperar. Em 1949, para festejar os 85 anos, voltou à Alemanha, ficando em Garmisch com a família. Nos últimos dias de agosto, foi vítima de vários ataques cardíacos, do último dos quais não recuperou. Morreu em 8 de setembro de 1949. O corpo foi incinerado em Munique, três dias depois. Cumprindo a sua vontade expressa muito tempo antes, na cerimônia fúnebre foi executado o trio final de *O Cavaleiro da Rosa*.

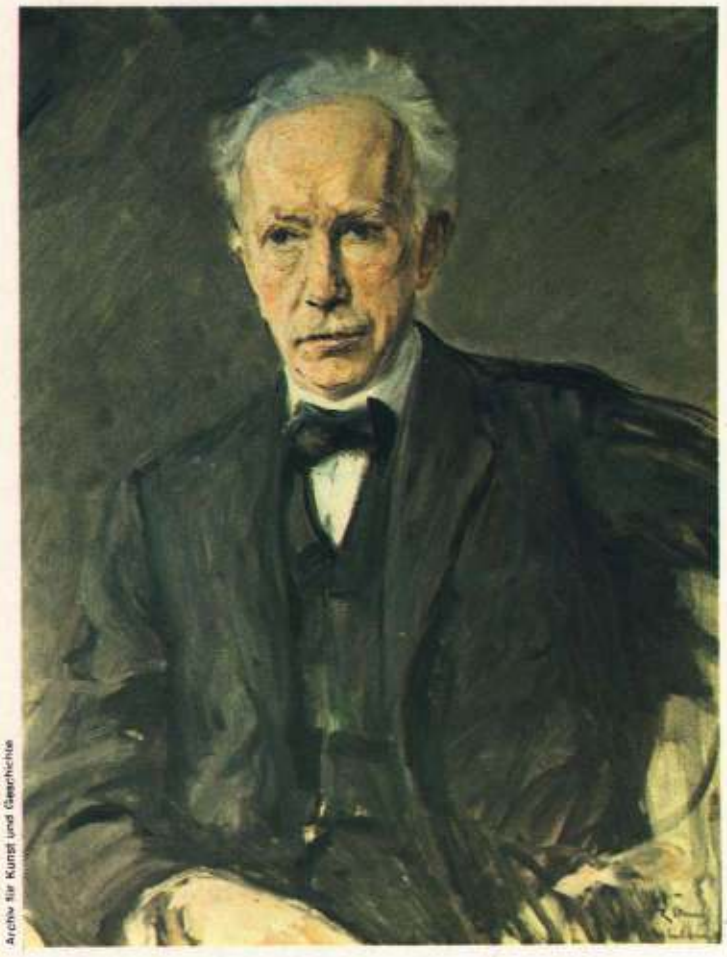
Personalidade

O aspecto de Richard Strauss, disse-se sempre, era o de um «grande senhor»: de estatura elevada e figura elegante e distinta, o seu caráter era um pouco arrogante e orgulhoso. Embora nas relações com os amigos fosse simples, afável e familiar, para os estranhos mostrava-se altivo, digno e distante.

Strauss era, na realidade, uma pessoa simples e complicada ao mesmo tempo: com um fino sentido de humor e de temperamento sensível, sensato e intuitivo, formal e imaginativo. Não só não era crente, mas também radicalmente anticlerical e ateu consciente. Mas isso não o impediu de ser generoso, especialmente com os jovens talentos musicais, nem de lutar pela justiça no que se refere à consideração dos seus colegas, defendendo tanto os seus contemporâneos como velando pela memória dos já desaparecidos.

De resto, ao contrário da dos compositores românticos e de muitos outros anteriores e posteriores, a sua vida decorreu sem acontecimentos importantes «interiores» ou, pelo menos, Strauss soube ocultá-los cuidadosamente numa vida de aparência inteiramente burguesa. A este respeito, apontou-se um curioso paradoxo: o compositor, de cuja vida íntima nada transpareceu — não escreveu diário nem autobiografia —, foi um dos que, na sua música, mais trataram explicitamente de si mesmo (e da família): pense-se, por exemplo, em *Uma Vida de Herói,* sinfonia *Doméstica* e *Intermezzo*. Não falta vaidade nem exibicionismo nesta atitude: «Não vejo porque não poderia escrever uma sinfonia sobre mim próprio. Acho-me tão interessante como Napoleão ou Alexandre Magno.» Interessante, não importante. Mas esta grande consideração por si próprio não impede que o «herói goste das suas pantufas», como escreveu Dominique Jameaux, que acrescentou: «O homem atormentado que concebe *Salomé* é um marido sem história e um avô atento. Para o demiurgo do trovão orquestral não há nada mais desejável que jogar ao *skat* com os amigos.»

Strauss foi um homem muito afortunado: as suas condições impressionantes de compositor asseguraram-lhe o domínio absoluto da técnica em muito poucos anos; revelou-se, desde muito cedo, um extraordinário diretor de orquestra e demonstrou um poder de assimilação cultural, especialmente literária, pouco comum. Além disso, dispôs de todo o género de facilidades, não só materiais — nunca conheceu a escassez — mas



Archiv für Kunst und Geschichte

O retrato que apresentamos em cima foi realizado pelo pintor alemão Max Liebermann (1847-1935), quando Strauss tinha 46 anos. Poucos meses antes estreara Electra, *com a qual atingia, segundo as suas palavras, «o limite máximo da capacidade de audição do ouvinte atual».*

Ullstein Bilderdienst

Em 1947, organizou-se, em Londres, um festival dedicado a Richard Strauss. O músico, já octogenário, aceitou o convite de Sir Thomas Beecham para se deslocar à Inglaterra. Nesta última viagem, dirigiu a orquestra do Albert Hall (esquerda), em 10 de outubro daquele ano.

de toda a espécie, que lhe permitiram tornar-se conhecido desde o princípio. Assim, quando tinha 16 anos estreou-se a sua 1.ª sinfonia; a primeira audição da 2.ª em Nova Iorque levou o seu nome, aos 20 anos, até ao novo continente; *Don Juan* tornou-o famoso no mundo musical aos 25 anos e *Salomé* transformou-o, aos 40, no compositor mais célebre do mundo, fama que o acompanhou durante toda a vida. Desde o nascimento, num ambiente onde se respirava música, toda sua aprendizagem, até alcançar a maturidade, foi determinada pelo conhecimento de homens que foram decisivos na sua vida: von Bülow, Ritter, Rolland, Schuch e Hofmannstahl.

Evolução artística

A primeira fase da produção de Strauss, com profundas raízes classicistas, abrange as obras anteriores a 1880 e está influenciada pelos clássicos Haydn e Mozart e pelos românticos «moderados» Beethoven, Schubert e Mendelssohn. A estas influências, acrescentaram-se as de Schumann e Brahms, de forma preponderante mas breve, uma vez que perduraram apenas até 1885. Nenhuma das obras desses anos se salvou do esquecimento, se excetuarmos a sonata de violoncelo e o concerto de violino, compostos entre 1882 e 1883.

A partir do momento em que Ritter o levou a descobrir Wagner e os «irmãos espirituais» deste, Berlioz e Liszt, a personalidade de Strauss foi-se apurando, amparada pelo estímulo destes compositores. Foi o princípio da sua música programática, em que se inscreve a fantasia sinfônica *Aus Italien*, e a sua penetração em formas mais originais, como a *Burleske*, para piano e orquestra. Neste novo desejo de percorrer caminhos menos utilizados, depois de princípios indecisos em que não soube assimilar coerentemente as mencionadas influências exteriores, Strauss cedo se encontrou a si próprio livre de amarras e criou, em 1888, uma obra absolutamente pessoal e conseguida: *Don Juan*. Esta mesma senda conduziu-o através dos seus restantes poemas sinfónicos até 1898.

No entanto, depois de compor poemas tão característicos e admiráveis como esse último ou *Morte e Transfiguração*, ao aproximar-se do campo operístico caiu numa considerável regressão com o seu primeiro título, *Guntram*, oprimido de novo pela onipresente influência wagneriana, situação que se repetiu, com outros perfis, em *Feuersnot* (1898), a segunda ópera composta, uma vez concluídos já todos os poemas sinfônicos. Na realidade, apesar de haver já vários anos que era considerado, juntamente com Mahler, o maior compositor orquestral do seu tempo, só em 1905 Strauss compôs uma ópera perfeita: *Salomé*.

A rigorosa modernidade da sua música, manifestada a partir de *Don Juan* e aceita quer por defensores (von Bülow, Ritter, Hanslick, Brahms, Mahler, Debussy e Rolland) quer por detratores, alcançou um momento de plenitude com *Salomé* e outro ainda maior com a ópera seguinte, *Electra* (1908). Até aqui, temos o músico que continuou de um modo muito pessoal as linhas abertas por Berlioz, Liszt e Wagner até ao último extremo; o músico que, além disso, assimilara, quase sem o aflorar, o impressionismo, que acentuou a liberdade harmônica até roçar, por vezes, a fronteira do atonalismo, e que enriqueceu a complexidade rítmica e de orquestração.

Se, até então, Strauss tinha sido, sem dúvida, um «músico da sua época», a partir da Primeira Guerra Mundial voltou as costas ao seu tempo. Como se tivesse sentido que tinha ido longe demais, suavizou a aspereza e a violência descarnada dos perfis destas últimas obras e voltou o seu olhar para uma espécie de neoclassicismo extremamente pessoal, mas neoclassicismo. Esta inclinação estética dá-se no início da fase em que compôs as óperas *O Cavaleiro da Rosa* (1910), *Ariadna em Naxos* (1912 e 1916) e *A Mulher sem Sombra* (1917) e a suíte orquestral *O Burguês Fidalgo* (1918).

O «manancial de inspiração» de Strauss foi-se esgotando a partir destes anos e começou uma época de indigência criadora para a música. Se o normal na maior parte dos compositores foi uma evolução progressiva para a maturidade e o enriquecimento da personalidade e perfeição estrutural, Strauss, pelo contrário, foi avançando em complexidade e virtuosismo de escrita, mas também em grandiloqüência e falta de sinceridade, em vazio de idéias.

O próprio compositor confessou, em 1923: «Antes, encontrava-me numa posição de vanguarda. Hoje, estou quase na retaguarda. O que, é certo, me deixa indiferente. Em todos os momentos da minha vida fui sincero e nunca escrevi uma obra com a intenção de passar por futurista ou revolucionário. Mas, é claro, não tenho a certeza de que os chamados 'futuristas musicais' sejam igualmente sinceros quando escrevem as suas obras atonais e antimelódicas, ou se, pelo contrário, procuram simplesmente desorientar o público e conquistar fama à maneira de Eróstrato. Há muitos loucos na música que só o são na sua imaginação, e eu aprecio exclusivamente os loucos autênticos.»

Entre 1918 e 1942, Strauss compôs pouco; quase nada de duradouro; alguns *lieder* e a ópera *Arabella* (1933). O que houve de extraordinário na vida de Richard Strauss foi, no entanto, o seu «renascimento outonal» (ou «invernal»), o ressurgimento da inspiração no compositor quase octogenário. Durante os seus últimos anos de vida, brotou na música um novo alento classicista, que nada tinha a ver com a sua anterior fase neoclássica ou com o neoclassicismo de um Hindemith ou de um Stravinsky. As fases neoclássicas destes músicos são consideradas regressivas, mas o último classicismo de Strauss, que é de certo modo mozartiano, tem a indefinível qualidade do «intemporal». De qualquer maneira, Strauss não deixou de ser Strauss — mas a sua asfixiante complexidade anterior deu lugar à clareza, à simplicidade extrema das estruturas e dos meios empregados. Uma simplicidade que de forma alguma podia ser a de um músico nos seus inícios, mas sim, pelo contrário, a quinta-essência de um saber vastíssimo e de uma grande experiência. São os anos de *Capriccio*, a última ópera (1942), de algumas composições para pequenos conjuntos e dos *Quatro Últimos Lieder* (1948).

Strauss legou-nos no final da sua vida a música mais bela — embora não a mais ouvida — que saiu da sua pena e que, juntamente com as obras dos últimos anos do século XIX e os primeiros do XX, o situa entre os maiores compositores do seu tempo. □

Uma obra profusa e complexa

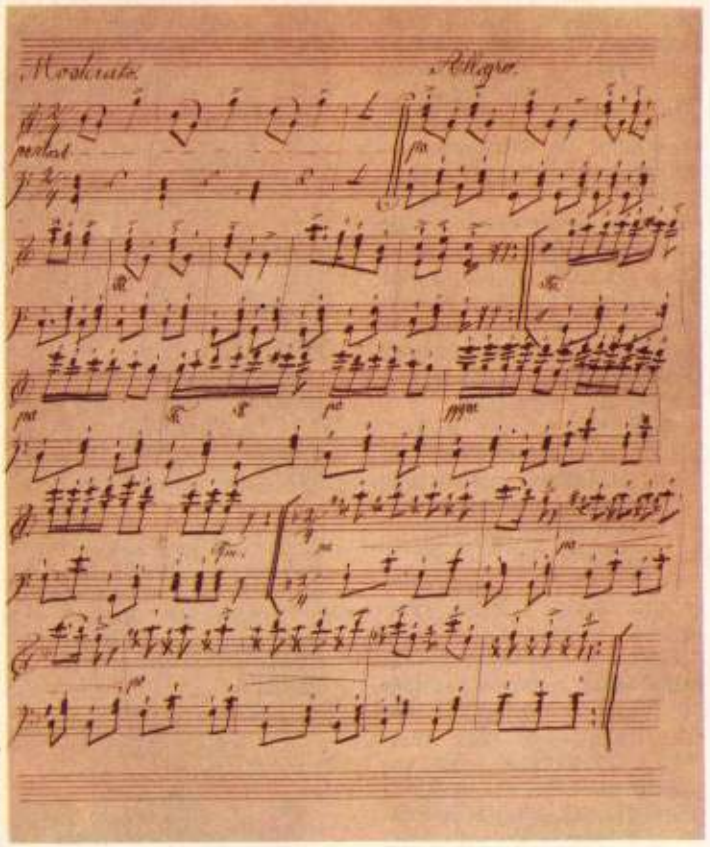
Música orquestral

Uma das parcelas mais importantes da produção de Strauss é a música orquestral; a outra é a ópera. Olhando para a cronologia das suas obras, chama a atenção o fato de as composições orquestrais serem as que têm uma maior distribuição, juntamente com os *lieder*. Todavia, não é difícil de distinguir uma série de fases bem definidas: a partir do op. 1, uma *Marcha Festiva* (1876), depara-se-nos uma sucessão ininterrupta de peças orquestrais que chega até *Uma Vida de Herói* (1898); depois, a produção orquestral de Strauss torna-se mais dispersa e exígua, contando-se pouco mais de meia dúzia de composições, no período nada menos de quatro décadas; finalmente, compôs mais cinco obras no breve lapso de um lustro, entre 1942 e 1948.

Obras de juventude

Como composições orquestrais dos primórdios criadores de Richard Strauss, temos de citar, antes do op. 1, que mostra já uma habilidade de surpreendente, a *Polca dos Alfaiates,* escrita aos 7 anos, e, mais tarde, a sua sinfonia em ré menor (1880), estreada em 1881 por Hermann Levi.

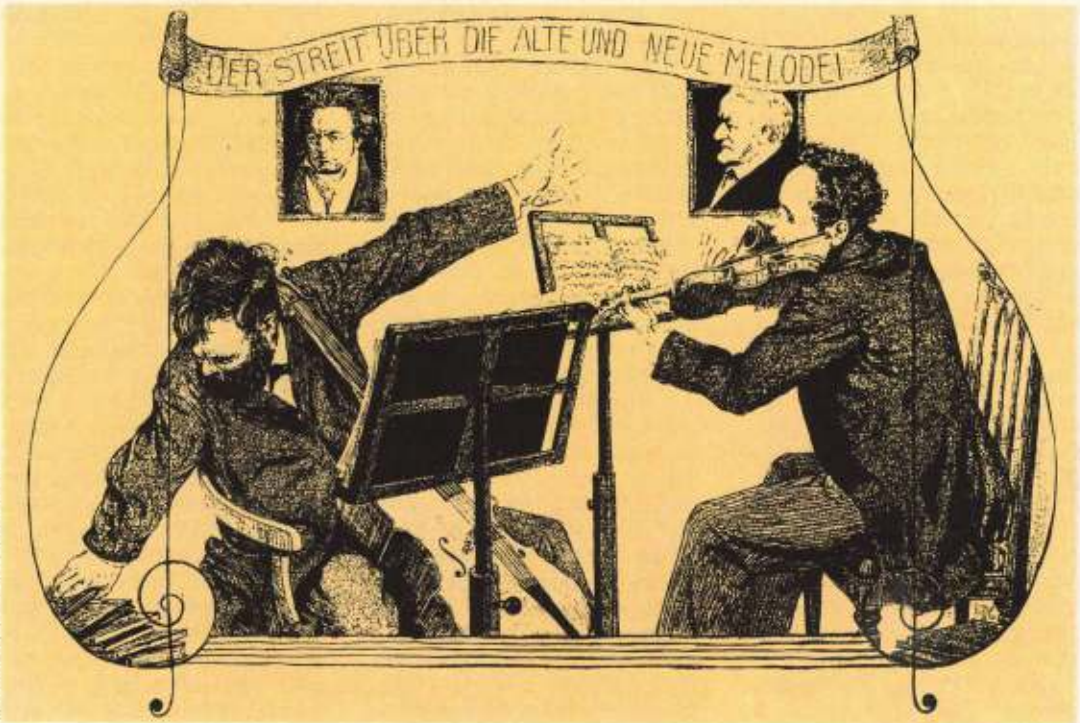
As obras seguintes são já suficientemente interessantes para serem ouvidas, por vezes, nos concertos ou, pelo menos, para serem gravadas em disco. Em primeiro lugar, há que referir a serenata para treze instrumentos de sopro, em mi bemol maior, op. 7 (1881), que, apesar da palpável influência mozartiana, revela um certo cunho pessoal e um domínio técnico assombroso. O concerto de violino, em ré menor, op. 8 (1882), inscreve-se na linha do «romantismo classicista» de um Mendelssohn; trata-se de uma obra que Strauss repudiou na maturidade, dizendo: «Não, de modo nenhum; depois de Brahms, ninguém deveria escrever uma coisa dessas!», e, no entanto, é uma obra muito bem feita e impregnada de um lirismo juvenil e ardente, que pode ser ouvida com agrado. O concerto de trompa n.º 1, em mi bemol maior, op. 11 (1882-1883), ouve-se com certa freqüência devido à escassez de obras deste gênero, com o seu brilho virtuosístico e a sua impecável construção, mas é, talvez, uma obra mais clássica e menos sincera do que a anterior. A suíte para treze instrumentos de sopro, em si bemol maior, op. 4 (1884), é uma das poucas composições de Strauss com perceptíveis traços brahmsianos, o que não impede que encontremos nela idéias que aparecerão inequivocamente no Strauss posterior. Esta obra atinge uma perfeição formal insólita num compositor de 20 anos. Pode dizer-se quase exatamente o mesmo da sinfonia em fá menor, op. 12, do mesmo ano, de estrutura rigorosamente clássico-romântica; no entanto, é mais ambiciosa e acaba por revelar-se um pouco mais convencional. A *Burleske* para piano e orquestra, em ré menor (1885-1886), é a mais ouvida das obras escritas até essa data e continua a ser a mais freqüente das



Bavaria Verlag

Em cima: uma página da partitura autógrafa de A Polca dos Alfaiates.

Embaixo: Concurso entre a Velha e a Nova Melodia, *caricatura que mostra o jovem Richard Strauss como representante das novas tendências, que opunham os seguidores de Wagner e Liszt aos de Beethoven.*

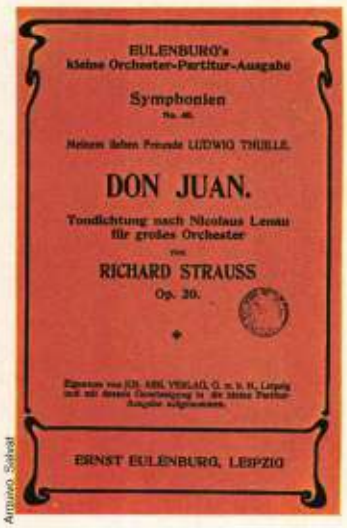


Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

poucas que compôs para esta formação instrumental. Detectam-se nela influências novas — principalmente de Liszt —, mas também, e acima de tudo, uma decidida intenção de originalidade obtida mediante idéias próprias e não só no que se refere à orquestração, onde se pode apreciar uma importante atuação temática dos timbales. Também podem ver-se nela antecipações daquele humor que Strauss prodigalizará, mais tarde, em *Till Eulenspiegel.*

Aus Italien («De Itália»), op.16, fantasia sinfônica de 1886, constituiu, para o próprio Strauss, a transição entre a sua antiga e a sua nova maneira de compor, a sua aproximação da música programática: «O seu conteúdo reporta-se ao que senti ao contemplar as magníficas belezas naturais de Roma e Nápoles e não são descrições das mesmas.» Composta ainda em quatro andamentos, o que a distancia do poema sinfônico, é interessante sobretudo pelo colorido orquestral, vincadamente «pré-impressionista», fato curioso num compositor que nunca se inseriria abertamente nessa corrente.

Música programática: poemas sinfônicos

Antes de entrarmos nos poemas sinfônicos de Strauss — *Tondichtungen* («poemas sonoros»), como lhes chamava —, talvez seja conveniente precisarmos alguns pontos. A música programática em sentido amplo, em contraposição à chamada música pura ou absoluta, desprovida de toda e qualquer referência extramusical, existia, na verdade, desde há muito: música composta por sugestão de vivências interiores ou de impressões externas, sob estímulos de índole muito variada, de um modo mais ou menos consciente, se pode encontrar já no século XVIII e até antes. Mas, no sentido que lhe deram Franz Liszt — considerado o iniciador plenamente consciente da música programática — e Richard Strauss, só surge no começo do século XIX: na fase final de Haydn, em Beethoven, Weber, Rossini (abertura de *Guilherme Tell*), Mendelssohn, Schumann e Berlioz. Como escreveu Mahler, «desde Beethoven,

Arquivo Salvat

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Capas das partituras de Strauss Don Juan *(a sua primeira obra-prima) e* Morte e Transfiguração, *peças compostas durante a sua permanência na Ópera de Munique.*

não existe música moderna que careça de um programa interno».

Liszt criou o poema sinfônico como síntese da abertura com programa e da fantasia. Partindo deste modelo, Strauss chegaria gradualmente à fusão do poema sinfônico e da sinfonia clássico-romântica *(Uma Vida de Herói,* sinfonias *Doméstica* e *Alpina),* o que significa, ao mesmo tempo, uma inovação e um regresso a obras como, por exemplo, a *Pastoral,* de Beethoven. Declarações de Liszt e Strauss revelam as respectivas concepções de música programática. Para o primeiro, «um programa ou título só se justifica quando é uma necessidade poética, uma parte inseparável do todo e indispensável à sua compreensão». O segundo levou esta atitude o mais longe possível: «A nossa arte é expressão e uma obra musical que não tenha um conteúdo poético para me comunicar — naturalmente, um conteúdo que só possa ser representado por sons e mal possa ser sugerido por palavras – é, para mim, tudo menos música», disse Strauss em 1889.

O primeiro dos sete poemas sinfônicos de Strauss é *Macbeth,* baseado na peça de Shakespeare. O compositor demorou a encontrar a sua configuração definitiva: compôs a primeira versão entre 1886 e 1888, mas reviu-a, a pedido de von Bülow, dando-lhe sua forma última em 1890, depois da estréia de *Don Juan.* Strauss não se propôs seguir o desenvolvimento do drama, mas retratar psicologicamente as personagens, caracterizadas não por um único tema mas por meio de grupos temáticos. Formalmente, a obra lembra ainda a música de Liszt e, melodicamente, a de Wagner, mas existe já nela uma forte originalidade na instrumentação e no tratamento temático.

Don Juan (1888-1889) é a primeira composição de Strauss que merece, sem reservas, a classificação de obra-prima. Poucos compositores conseguiram, aos 24 anos, uma obra tão admirável. Entre as diferentes concepções existentes da personagem, Strauss cingiu-se à de Nikolaus Lenau, mas sem uma excessiva submissão. O próprio compositor deixou um testemunho das suas intenções: «A minha versão de Don Juan não é a de um homem de sangue ardente que se dedica a perseguir todas as mulheres; na verdade, sente a nostalgia duma mulher em que pudesse encontrar a encarnação perfeita do eterno feminino, que lhe permitiria possuir nela todas as mulheres do universo. Não a podendo encontrar nas mulheres que sucessivamente conquista, é tomado por um grande tédio que o arrasta à perdição.» Graças a uma inspiração melódica arrebatadora, a uma construção contrastada e à utilização de uma orquestra não muito nutrida nem rica, mas de que soube extrair as melhores possibilidades, o que levantou então tremendos problemas de execução, Strauss conseguiu uma música com uma força e uma paixão incontíveis, que não perdeu com o tempo a mínima atualidade. Um compositor tão distante de Strauss e um crítico tão exigente como Debussy assim o reconheceu: «Fica-se cativado; primeiro, pela prodigiosa variedade do som orquestral e, depois, por um movimento frenético que nos transporta aonde o compositor quer e durante todo o tempo que quer; faz-nos perder o controle das nossas reações emocionais.»

Morte e Transfiguração (1888-1889) parte de uma idéia do próprio compositor: um doente, no leito de morte, recorda a sua existência, as suas aspirações nunca realizadas, antes de enfrentar o último momento da vida. Quando a morte o vence, após uma dura luta, os seus desejos são alcançados ao elevar-se a alma, transfigurada. É o programa menos concreto dos seus poemas sinfónicos e a fixação escrita do poema é posterior à redação da música. Mediante uma construção compacta — em sucessão de clímax e anticlímax — de ressonâncias beethovenianas e uma instrumentação de colorido certeiro, Strauss conseguiu uma composição de grande intensidade e efeito seguro. As primeiras audições da obra produziram logo grande impressão, mas a crítica mais conservadora não a compreendeu: «Uma horrível batalha de dissonâncias em que as madeiras uivam com escalas cromáticas em terceiras descendentes, enquanto o metal vocifera em pleno e as cordas parecem enlouquecer», escreveu Eduard Hanslick.

As Alegres Travessuras de Till Eulenspiegel, segundo Uma Lenda Antiga, em forma de Rondó é o título completo do poema sinfônico seguinte de Strauss, o seu op. 28, outra das obras mais perduráveis do autor. Foi terminado seis anos depois do anterior. Entretanto, Strauss tinha-se dedicado à composição da sua primeira ópera e de várias coleções de *lieder.* Till Eulenspiegel foi uma personagem histórica, um impenitente pícaro da primeira metade do século XIV, muito conhecido na Alemanha e nos Países Baixos. Ao contrário da obra anterior, o programa deste poema sinfônico é dos mais minuciosamente traçados e

Bavaria Verlag

Till Eulenspiegel, um pícaro rebelde, inspirou a Strauss uma obra cheia de vida. À esquerda: gravura da época com a singular personagem.

O destino do homem e a sua sede de absoluto constituem o tema de Assim Falou Zaratustra, *inspirada livremente na obra homônima de Nietzsche. Embaixo:* Zodíaco, *de Tadeo Zuccari.*

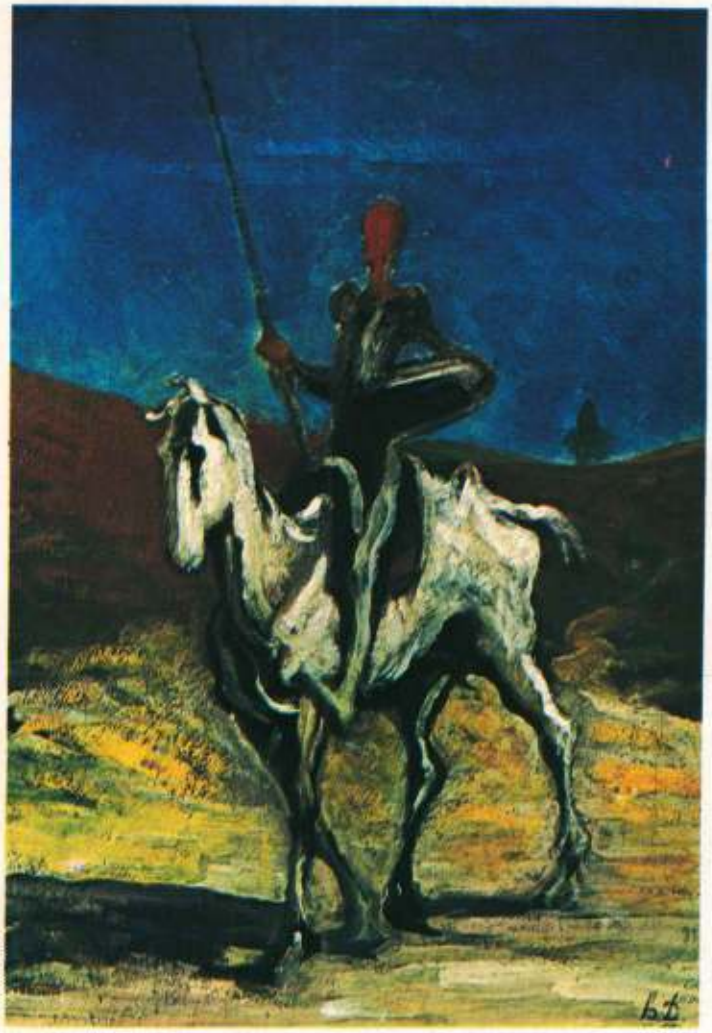
dos mais realistas. A arte orquestral de Strauss, que sempre mostrou uma diversidade insólita na sua paleta consoante o caráter de cada obra, alcança aqui um ponto elevado. Em *Till Eulenspiegel*, realizado com meios temáticos muito simples mas magnificamente elaborados, Strauss soube derramar a sua ironia acutilante e fino sentido de humor, a sua inspiração, a sua originalidade e fantasia. É uma peça críti-

Salmer

ca, trocista, anti-religiosa, antiburguesa e iconoclasta no sentido amplo: a morte do pícaro às mãos da justiça não acaba com ele; o seu espírito independente e incorrigível perdurará acima de tudo. O comedido e equilibrado burguês que foi Strauss não ocultou a sua simpatia pelo malandro.

Assim Falou Zaratustra (1896) foi o poema mais extenso de Strauss até então e o mais livre e fantástico do ponto de vista formal. Baseado livremente na obra poético-filosófica de Nietzsche, provocou muitas censuras e a indignação daqueles que viam em Nietzsche um destruidor da religião e da moral estabelecida e um corrosivo inimigo do drama musical wagneriano. Strauss rebateu a acusação de que pretendia pôr em música um tratado filosófico: «Sou pura e inteiramente um músico e, para mim, todo o programa é apenas um estímulo para criar novas formas; nada mais. Não foi minha intenção escrever música filosófica ou descrever filosoficamente a grande obra de Nietzsche. Quis traduzir em música uma idéia da evolução da raça humana, das suas origens, através das diversas fases da evolução, até à idéia nietzscheana do super-homem.» Para realizar o que se propunha, Strauss concebeu uma das suas obras mais elaboradas e complexas e também uma das mais importantes e difíceis, apesar de o seu genial começo produzir um efeito imediato e impressionante sobre as audiências.

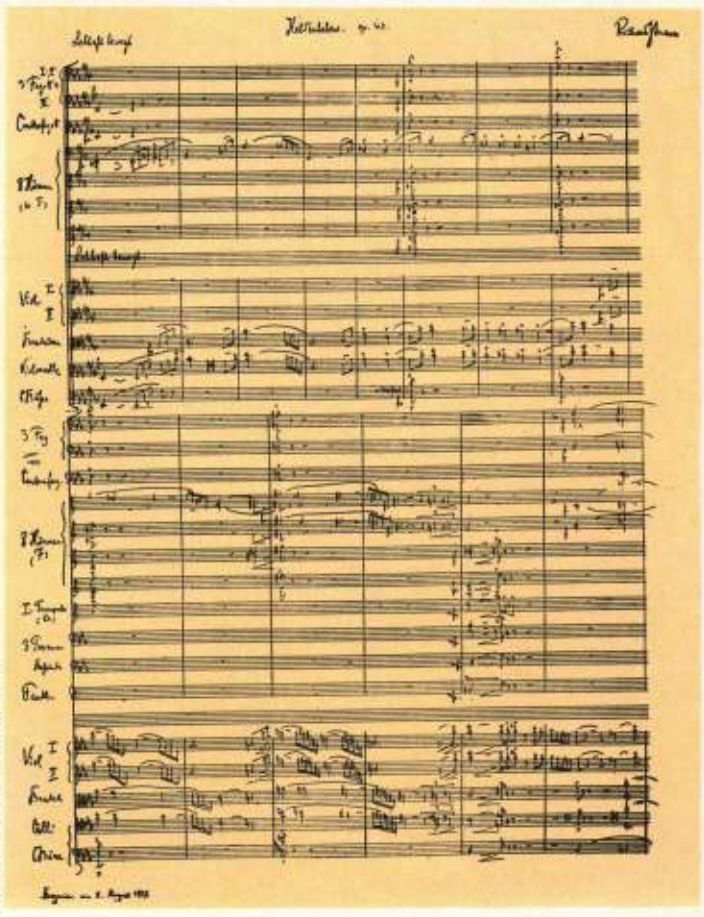
Para *D. Quixote* (1897), Strauss recorreu muito acertadamente a uma forma nova para ele, as variações: assim o indica o subtítulo «Variações Fantásticas sobre Um Tema Cavaleiresco». Nelas expõe, após uma introdução em que descreve as personagens e onde D. Quixote é caracterizado por um violoncelo solista, com um papel quase concertante, e Sancho por uma violeta, as diversas peripécias que aconteceram ao cavaleiro, antes de chegar à belíssima meditação da sua morte. *D. Quixote* é, talvez, a mais importante criação musical baseada no romance de Cervantes, e uma das composições mais inspiradas e perfeitas de Strauss, na qual a capacidade descritiva e a arte de orquestrador ascendem ao ponto máximo. «Considero a capacidade de exprimir os acontecimentos exteriores como o mais alto triunfo da técnica musical», confessaria.



Giraudon, Paris

O último poema de Strauss e o de maiores dimensões, *Uma Vida de Herói* (1898), contém já os sintomas da futura decadência do compositor: apesar da inspiração melódica arrebatadora dalguns dos temas — em especial o do início — e do caráter sublime de certos momentos, esta obra pode ser acusada de superficial e retórica. Strauss desenvolveu nela uma amplitude descomunal de recursos orquestrais para se exaltar a si próprio como o herói vencedor na luta contra os seus adversários. Não podem, todavia, ser omitidas a excepcional perfeição técnica e a tremenda audácia tonal da sua escrita.

As sinfonias *Doméstica* e *Alpina* podem ser consideradas como a prolongação dos poemas sinfônicos. Em certa medida, o último deles era já uma forma de transição entre os poemas anteriores e estas sinfonias. Na primeira, op. 53 (1903), Strauss retratou-se a si e à sua família com uma precisão programática que não deixou de provocar um certo repúdio: o primeiro andamento apresenta os temas do marido, da mulher e do filho; o segundo descreve a «felicidade dos pais», as «brincadeiras infantis» e a «canção de embalar»; o terceiro, a «cena de amor»; e o quarto, o «despertar e alegre discussão; reconciliação». Tudo isso não impede que a partitura contenha episódios de intensa beleza. Na *Alpina*, op. 64, que é doze anos posterior e exige um contingente orquestral desmedido, Strauss recorreu pela primeira vez de forma direta ao descritivismo natu-

O sétimo poema sinfônico de Richard Strauss abordou o tema universal de D. Quixote. À esquerda: a obra de Honoré Daumier (1808-1879) sobre a mesma personagem. Embaixo: uma página da partitura original de Uma Vida de Herói, *poema sinfônico que se seguiu a* D. Quixote *e sobre cujo caráter autobiográfico se especulou freqüentemente.*

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

ral. Como escreve Erhardt, «teria sido fácil para ele produzir a ilusão da tempestade e dos chocalhos na meseta por meio de estilizações e não mediante verdadeiros chocalhos e os ruídos naturalistas das máquinas do vento e dos trovões».

Dos anos de decadência ao último período

Entre as composições orquestrais seguintes de Strauss merece ser especificamente citada, antes de chegarmos ao último período, a suíte *O Burguês Fidalgo,* op. 60, composta entre 1911 e 1918, que é um extrato revisto da primeira versão da sua ópera *Ariana em Naxos.* Como o compositor escreveu, nela pretendia recordar o sabor da época de Luís XIV: «Tenho ao meu lado o velho Lully, mas, além de um certo cheiro a ranço que pode servir de estímulo, são poucas as coisas que posso utilizar.» O resultado foi uma deliciosa composição arcaizante, de delicadas sonoridades — o conjunto orquestral utilizado é de câmara, com solos de piano, violino, violoncelo e trombeta — e delicado sentido de humor. Entre outras, são obras de menor interesse o

Bavaria Verlag

Bavaria Verlag

À esquerda, figurino de Lev Bakst para a mulher de Putifar, em A Lenda de José, *estreada em Paris, em 1914. Em cima: uma cena de* Nata Batida, *bailado estreado em Viena, em 1924, obra de um criticado Strauss, «que queria distribuir alegria».*

gigantesco *Prelúdio Festivo,* op. 61 (1913), composto com muita eficácia para a inauguração de uma sala de concertos em Viena; *A Lenda de José,* op. 63 (1912-1914), bailado que lhe foi encomendado por Sergei Diaghilef; *Schlagobers* («Nata Batida»), op. 70 (1912-1922), jovial bailado vienense; a suíte de danças sobre peças para instrumentos de tecla de François Couperin, para pequena orquestra com cravo (1923); duas peças para piano (mão esquerda) e orquestra dedicada a Paul Wittgenstein; *Parergo à Sinfonia «Doméstica»,* op. 73 (1924); *Procissão Panatenéias,* estudo em forma de *passacaglia,* op. 74 (1927), e a *Música Festiva,* op. 84 (1940), para comemorar o 2600.º aniversário do império japonês.

O concerto de trompa n.º 2, em mi bemol maior (1942), inicia a série de obras para orquestra de câmara dos seus últimos anos, a que já nos referimos com admiração: Strauss volta nelas o seu olhar para Mozart e, segundo a opinião de Claude Rostand, «desenvolve em liberdade e com uma espécie de falsa negligência uma ciência de escrita verdadeiramente magistral. A arte dissimula a arte nestes 'trabalhos' de férias que Strauss faz para sua distração, nestes exercícios transcendentes, onde parece falar apenas consigo próprio, e nos quais desliza, apesar de tudo, a melancolia da agradável velhice daquele que foi um grande homem de ação». A série continua com duas sonatinas para 16 instrumentos de sopro — a n.º 1, em fá maior, *Da Oficina de Um Inválido* (1943), e a n.º 2, *A Alegre Oficina* (1944-1945) —, o maravilhoso concerto de oboé, em ré maior (1945), talvez o mais

belo concerto de Strauss, e o duo-concertino de clarinete e fagote (1947), com orquestra de cordas e harpa, certamente inspirado num canto de Hans Christian Andersen.

Apesar de partilhar das características gerais destas últimas obras, merece uma menção individualizada a *Metamorfose* (1945), obra para 23 instrumentos de cordas, em que emprega e desenvolve uma citação da «Marcha Fúnebre» da *Heróica*, de Beethoven. Crê-se que o *In memoriam*, que figura no final da partitura, significa um adeus a todo o período de vida da música, a toda uma época de uma civilização em plena «metamorfose». Como afirma C. Höwelwe, «a melancolia sucede ao êxtase e o êxtase à melancolia nesta página de extraordinária beleza», uma das mais formosas de toda a produção de Strauss.

Música de câmara e instrumental

As escassíssimas composições de câmara de Richard Strauss circunscrevem-se aos anos de juventude. A sua primeira obra deste gênero foi o quarteto de cordas em lá maior, op. 2 (1880), exercício correto no estilo de Haydn. Seguiu-se-lhe a sonata de violoncelo e piano, em lá maior, op. 6 (1880-1883), que, com evidente influência de Mendelssohn, Schumann e Brahms, denota já um importante domínio da construção e possui uma notável intensidade expressiva. O quarteto de piano e cordas, em dó menor, op. 13 (1883-1884), premiado no concurso da Associação de Compositores de Berlim, apesar de mais ambicioso, é menos autêntico do que a obra anterior. Maior autenticidade revela a sonata de violino e piano, em mi bemol maior, op. 18 (1887), de impulso veemente e escrita de projeção «orquestral» para os dois instrumentos, embora articulada em três andamentos não muito coerentes entre si. Esta obra e a mencionada sonata de violoncelo e piano são as únicas peças de câmara ainda ouvidas de vez em quando.

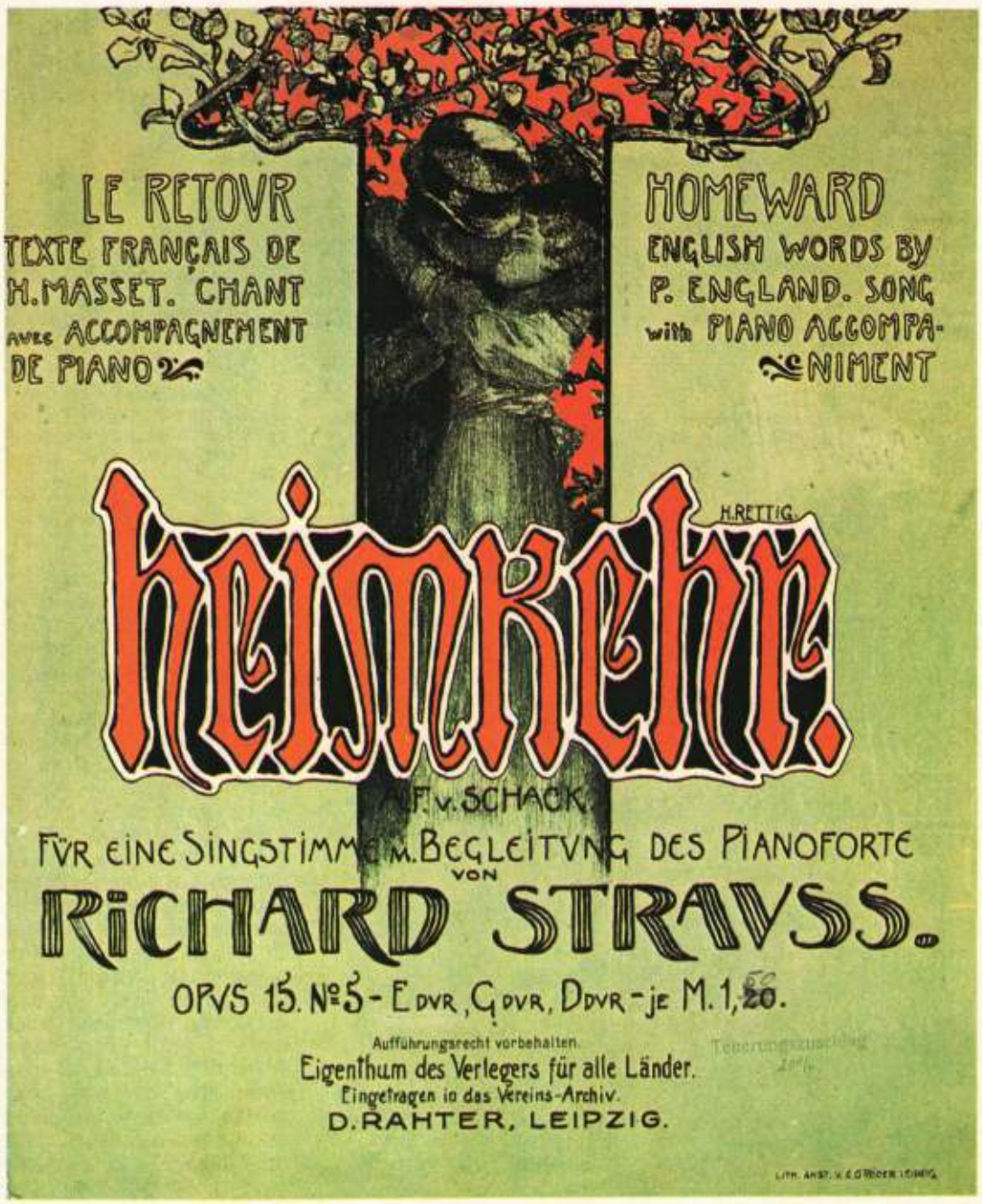
As suas composições instrumentais, quase todas destinadas ao piano, não se revestem de maior importância. Citemos, entre elas, introdução, tema e variações para trompa e piano (1878), obra escrita para seu pai, com uma intenção puramente virtuosística; as cinco peças de piano, op. 3 (1881), de corte mendelssohniano, «imaturas e pretensiosas», segundo von Bülow; a sonata de piano em si menor, op. 5, do mesmo ano, peça de maior envergadura e bastante bem construída, mas um pouco seca no que se refere à expressão: os três *Stimmungsbilder* («Quadros de Ambiente»), op. 9, obra para piano (1884); *Enoch Arden*, op. 38 (1897), composição para piano, destinada a acompanhar a declamação de um poema de Alfred Tennyson; *O Castelo junto ao Mar* (1899), ilustração de piano para a balada do mesmo título de Ludwig Uhland; e o *Estudo de Cravo* (1946), baseado na sua ópera *Capriccio* e escrito a pedido da cravista Isolde Ahlgrimm.

Strauss não foi inovador em nenhum destes dois gêneros nem lhes trouxe contribuição substancial: o melhor piano de Strauss encontra-se nos «acompanhamentos» dos seus *lieder*.

Capa da partitura de Regresso, *com as suas versões francesa e inglesa, um dos* lieder *de Richard Strauss pertencentes ao op. 15, composto no ano de 1886, sobre poema de von Schack.*

Música vocal e coral

No conjunto da música vocal e coral de Strauss brilham com especial fulgor os *lieder*, que são o tipo de composição mais abundante neste campo. Cultivados com uma certa regularidade ao longo da vida, desde os 7 aos 84 anos, Strauss compôs, no total, quase duzentos. Globalmente, a sua produção de *lieder* tem um grande valor, mas nunca comparável ao da de Schubert, Schumann, Brahms ou Wolf. Como característica geral de todas as canções de Strauss deve salientar-se o seu romantismo prolongado num pós-romantismo epigonal sempre fiel à gloriosa tradição do século XIX, embora a apresentação corresponda, muitas vezes, a uma linguagem que assimilou a harmonia e outras conquis-



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

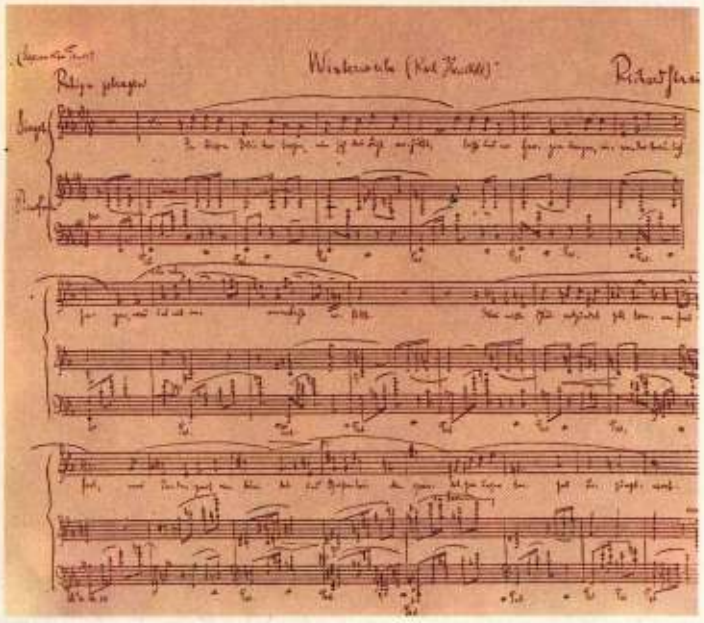
tas musicais do seu tempo. São virtudes presentes na maioria dos seus *lieder* a esplêndida inspiração formal e a beleza de expressão, bem como o lirismo intenso ou o sentido irônico, consoante o cariz do conteúdo. Os acompanhamentos de piano têm, em regra, uma notável envergadura e, por vezes, exigem uma grande dose de virtuosismo; esses acompanhamentos têm, freqüentemente, uma projeção orquestral e, com efeito, o próprio compositor orquestrou, mais tarde, muitos deles — quarenta e um, ao todo.

O nascimento de um «lied»

Em 1893, Strauss explicou como surgia nele o impulso que o levava a musicar um poema: «Da idéia musical que — só Deus sabe como — se formou inteiramente surge, num instante, quando o recipiente se enche até transbordar, um *lied*, se, ao folhear um livro de poesia, encontro uma cujo conteúdo corresponde aproximadamente àquela idéia musical. Mas se, nesse momento decisivo, as duas pederneiras necessárias não chocam entre si, se não se encontra o recipiente de idéias que corresponda por inteiro a uma poesia, o impulso criador [...], sim, traduz-se em sons, mas o trabalho avança com lentidão, torna-se artificioso, a melodia não tem fluidez e é preciso recorrer a toda a técnica para obter algo que resista e sobreviva a uma rigorosa autocrítica.» Destas palavras pode depreender-se, também, por que é que Strauss musicou poemas muito diferentes, mas não ciclos unitários — há uma exceção —, atitude diferente da dos seus antecessores. Os *lieder* de Strauss apoiam-se em poemas de escritores pertencentes a épocas e tendências muito variadas, de Miguel Ângelo a Hermann Hesse, de Klopstock e Goethe a Dehmel e Liliencron. A novidade de Strauss em relação aos seus predecessores é a composição de *lieder* de tema social contemporâneo, entre os quais há exemplares muito notáveis.

O seu primeiro *lied*, uma canção de Natal, data de 1871, e até aos seus 15 anos comporia cerca de vinte. Entre eles, figuram alguns especialmente felizes: os intitulados *O Tocador de Realejo Cego e o Seu Filhinho*, de 1878, e *O Meu Sono É cada Vez mais Tranqüilo*, de 1880. O primeiro caderno de *lieder* publicado por Strauss foi o op. 10 (1885), constituído por oito canções baseadas em poemas de Hermann von Gilm, algumas das quais merecem ainda ser ouvidas e, de facto, o são freqüentemente: *Zueignung* («Dedicatória»), *Die Nacht* («A Noite») ou *Allerseelen* («Todos os Defundos»), em que se pode apreciar o domínio adquirido pelo compositor já aos 19 anos.

As três coleções seguintes — o op. 15 (1886), o op. 17 (1887) e o op. 19 (1888) — põem em música poemas de Adolfo Friedrich von Schack, sendo várias dessas canções peças muito acabadas. Com os *lieder* reunidos no op. 21 e no op. 22, compostos entre 1886 e 1888, todos eles sobre poemas de Felix Dahn, e os do op. 26 (1891), baseados em obras de Nikolaus Lenau, termina a produção juvenil de Strauss.

O ano de 1894 marcou o aparecimento dos primeiros *lieder* da maturidade. São já obras de uma perfeição plena as integradas no op. 27, a que se seguiram as do op. 29, no ano seguinte. Entre eles, há títulos como *Cäcilie* («Cecília»), *Schlagende Herzen* («Corações que Batem»), *Heimliche Aufforderung* («Secreto Convite»), *Morgen* («Manhã»), *Ruhe, meine Seele* («Repousa, Minha Alma») ou *Traum durch die Dämmerung* («Sonho do Crepúsculo»), que pertencem ao repertório dos maiores cantores de *lieder*. Com eles começou o período do apogeu liederístico de Strauss, prolongado até 1901 e que compreende os op. 31, 32, 33, 36, 37, 39, 41, 46, 47, 48, 49 e 51, num total de 61 títulos inspirados em grande número de poetas clássicos, românticos e contemporâneos. Entre eles, é obrigatório citar: *Befreit* («Libertados»), *Des Dichters Abendgang* («O Passeio Noturno do Poeta»), *Freundliche Vision* («Visão Agradável»), *Ich liebe dich* («Amo-Te»), *Ich trage meine Minne* («Levo o Meu Amor»), *Sehnsucht* («Nostalgia»), *Wiegenlied* («Canção de Embalar») e *Waldseligkeit* («Bem-Aventurança do Bosque»).

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Entre 1885 e 1906, os lieder *de Strauss foram, na sua maioria, compostos para serem cantados por sua mulher, Pauline. À direita: partitura autógrafa de* A Consagração do Inverno, *um* lied *de 1900.*

Em 1906, Strauss escreveu, após uma longa pausa, os seis *lieder* que constituem o op. 56 e, depois de um lapso de tempo ainda maior, alcançou novo florescimento nos anos de 1918 e 1920, quando compôs os op. 67, 68, 69 e 71 e o op. 66, *Espelho dos Lojistas*. Entre as peças do op. 67, classificadas como «canções de mau humor», contam-se as três canções de Ofélia, baseadas em textos do *Hamlet*, de Shakespeare; as do op. 69 baseiam-se em textos românticos de Heine e Arnin e as do op. 71 em três hinos de Hölderlin. Todas elas são composições magistrais, em que Strauss se aproxima em especial de Wolf. *Krämerspiegel* («Espelho dos Lojistas»), o único ciclo ou coleção unitária de *lieder* composto por Strauss, teve a seguinte origem: devido a desavenças com os editores Bote e Bock, o compositor não lhes entregou uns *lieder* prometidos, o que levou a editora a processá-lo judicialmente e Strauss teve de indemnizá-la. Então, Strauss compôs, sobre poemas encomendados a Alfred Kerr, este ciclo de doze canções em que satiriza os editores preocupados exclusivamente com o dinheiro. Quando Bote e Bock receberam a obra, verificaram que ela os ridicularizava e devolveram os *lieder* ao compositor.

A partir de então e até aos quatro últimos *lieder*, Strauss compôs os op. 77, 87 e 88, além de algumas canções soltas. As composições conhecidas por *Quatro Últimos Lieder* (1948), as derradeiras peças saídas da pena de Strauss e, provavelmente, as mais profundamente belas, podem ser, e em geral o são, agrupadas, com toda a coerência, numa espécie de ciclo. As três primeiras — *Frühling* («Primavera»), *September* («Setembro») e *Beim Schlafengehen* («Ao Deitar») — põem em música poemas de Hermann Hesse; a poesia da última — *Im Abendrot* («Ao Entardecer») — é de Eichendorff, poeta preferido dos compositores românticos. Os *Quatro Últimos Lieder*, estreados postumamente em Londres, em 22 de maio de 1950, por Kirsten Flagstad — a quem Strauss os entregara — e pela Orquestra Philharmonia dirigida por Wilhelm Furtwängler, foram chamados por Federico Sopeña «o último e mais belo canto do cisne do romantismo». Por sua vez, William Mann escreveu que «são canções que exprimem ternura, confiança, tranqüilidade de espírito e essa serenidade que antecede a morte». Dificilmente poderia ter sido pressentida de uma forma mais bela a sua despedida da música e da vida do que na última estrofe do último dos *lieder* referidos: «*O weiter, stiller Friede, / so tief im*

Bavaria Verlag

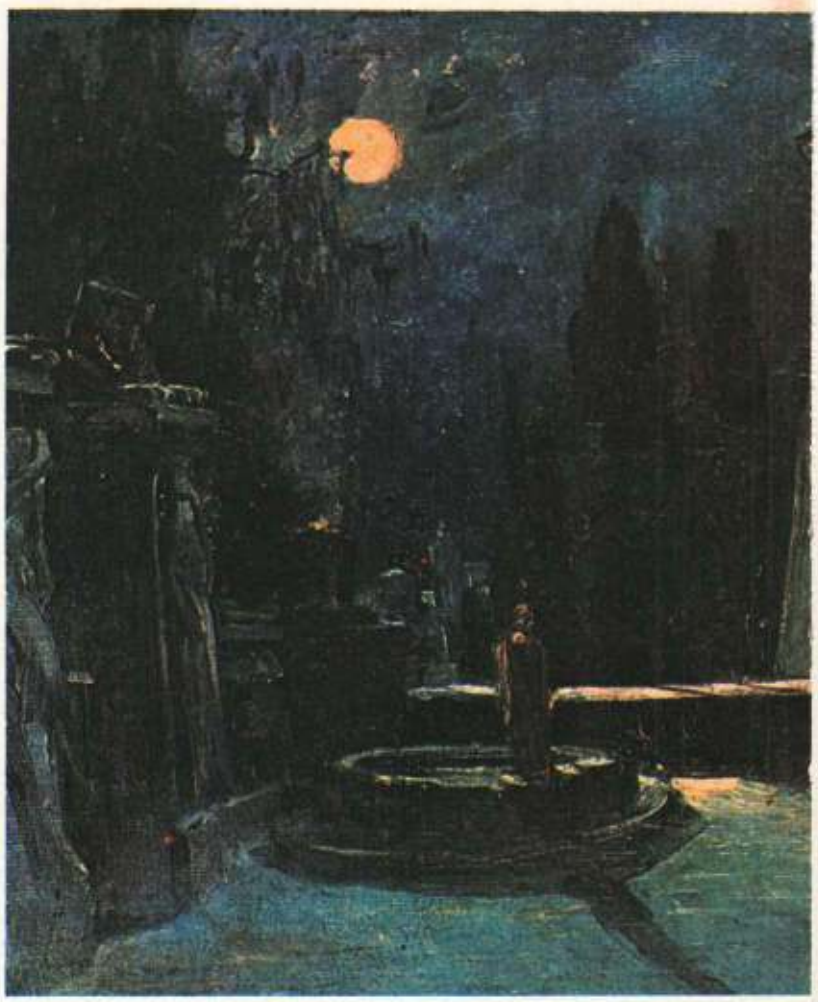
Abendrot. / Wie sind wir wandermüde... / Ist dies etwa der Tod?. («Oh, ampla, silenciosa paz, /tão profunda ao entardecer! /Que cansados estamos de caminhar.../ Será, acaso, isto a morte?»).

Além dos *lieder*, Strauss compôs algumas obras para mais do que uma voz que devem ser mencionadas, como o op. 14, *Wandrers Sturmlied* («Canção do Caminhante na Tempestade»), com poema de Goethe, para dois sopranos, contralto, tenor, dois baixos e orquestra, de cunho brahmsiano, e os dois cantos para coro misto de 16 vozes *a capella*, op. 34 (1897), que inclui *Der Abend* («A Tarde»), sobre um poema de Schiller, e *Hymne* («Hino»), sobre outro de Rückert, obras muito belas que não se ouvem por causa da dificuldade de interpretação. Também é interessante o *Canto dos Bardos*, op. 55 (1905), para dois coros masculinos e orquestra, baseado em textos de Klopstock. Revestem-se de maior importância o *Moteto Alemão*, op. 62 (1913), «talvez a obra coral mais difícil [de cantar] jamais escrita em forma tonal», segundo R. Norrington, e *As Horas do Dia*, op. 76 (1928), baseadas em quatro poemas de Eichendorff e destinadas a coro masculino e orquestra.

Em contrapartida, são obras de circunstância a cantata com solistas, coro e orquestra *Taillefer*, op. 52 (1903), sobre uma balada de Uhland, o *Canto Austríaco*, op. 78 (1929), com coro masculino e orquestra, e o *Hino Olímpico* para os Jogos de Berlim, de 1936.

Strauss e a ópera

O gênero a que Strauss deu a maior e a mais transcendente contribuição para a história da sua música foi, provavelmente, a ópera: dada a diversidade e a extensão cronológica da sua produção neste campo, há que a considerar ainda mais importante do que a sua contribuição para a música orquestral. Com efeito, Strauss compôs quinze óperas — sem contar a primeira versão de *Ariana* — entre 1894 e 1942, e realizou, além disso, revisões de *Ifigênia em Táurida*, de Gluck, em 1892, e de *Idomeneu, Rei de Creta*, de Mozart, em 1931.



Já foi apontada a férrea submissão à música wagneriana dos seus dois primeiros títulos operísticos — *Guntram* (1894) e *Feuersnot* (1901) —, especialmente surpreendente num compositor que, em 1892-1893, quando estava escrevendo o primeiro, já se mostrara plenamente seguro de si no campo da música orquestral. *Guntram*, com libreto do próprio compositor, lembra demasiado, entre outras, *Os Mestres Cantores* e carece, em compensação, da sua genialidade. Costumam precisamente citar-se como o que de mais conseguido há nesta primeira ópera de Strauss os episódios orquestrais: os prelúdios dos dois primeiros atos. A nova versão de 1940 também não teve sorte.

Feuersnot, cuja tradução literal, «Incêndio», não dá uma idéia clara daquilo que pretende significar, foi já chamada livremente «As Fogueiras de S. João», título que faz uma referência mais direta ao assunto de que trata. Com um fraco libreto do poeta satírico Ernst von Wolzogen, *Feuersnot* é uma ópera cômico-satírica baseada num argumento semelhante a uma história narrada por Petrônio no *Satiricon*. Com influências de Wagner, Bruckner e Mahler, entre outros, e uma escrita orquestral mais ousada do que eficaz, a partitura contém cintilações interessantes, mas está longe de formar um todo coerente. A sua estréia em Dresden, em 21 de novembro de 1901, provocou uma forte agitação na sala devido à audácia do tema e às alusões a Wagner (Ricardo I) e ao próprio Strauss (Ricardo II).

Em 1892, Richard Strauss acabou de compor a sua ópera Guntram, *no Cairo. A cena da esquerda corresponde à sua estréia na Ópera de Weimar, em 1894, altura em que Pauline de Ahna representou o papel da heroína, Freihild.*

Salomé *estreou-se em Dresden, cenário dos êxitos de Strauss, em 9 de dezembro de 1905. Embaixo: projeto para o terraço do palácio de Herodes, realizado por Emil Rieck e conservado atualmente no Theatermuseum de Munique.*

Bavaria Verlag

As obras-primas

Todavia, quatro anos depois, Strauss já apresentava uma ópera que era, do princípio ao fim, uma obra-prima: *Salomé*, catalogada como op. 54. Este acontecimento não se poderia explicar sem a benéfica influência vanguardista do ambiente cultural de Berlim. *Salomé* segue, sem alterações, o texto (original em francês) de Oscar Wilde, traduzido para alemão por Hedwig Lachmann, limitando-se a abreviá-lo: se o texto original é admirável, os cortes são muito oportunos para conseguir o que Strauss pretendia. Superados os obstáculos de toda a ordem levantados à sua estréia, especialmente o medo da censura, devido ao escabroso do tema, e a dificuldade de encontrar vozes que se ouvissem acima da potente orquestra, a obra teve um êxito sensacional que nunca diminuiu. *Salomé* revelou-se a música mais moderna de Strauss até então, uma música que mergulhava no politonalismo — o quinteto dos judeus — e cuja luxuriante e incisiva orquestração servia para criar, de forma magistral, o sufocante ambiente sórdido e terrível do drama e para aprofundar psicologicamente os caracteres das personagens. Juntamente com os dois títulos seguintes, *Salomé* é não só uma das óperas mais deslumbrantes do século xx, mas também uma das obras cimeiras de Strauss e da história da ópera.

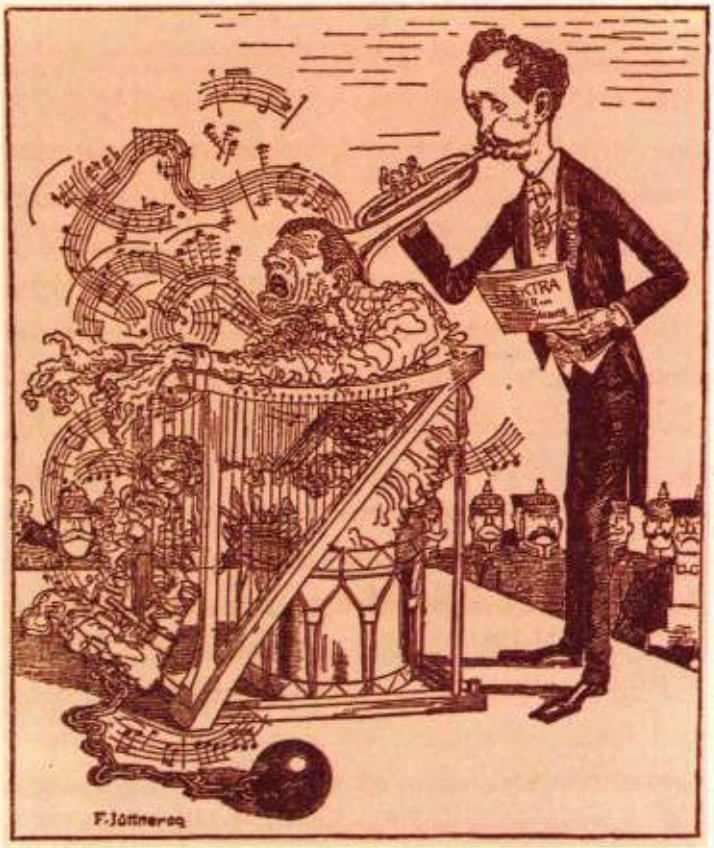
Com *Electra*, estreada em 1909 e que tem o número de *op.* 58, Strauss continuou o caminho aberto com a ópera anterior, mas chegando muito mais longe, com os olhos postos na severidade trágica de Gluck, cujas obras poucas conseqüências diretas, até à data, haviam tido na história da ópera. Por outro lado, era a primeira vez que Strauss colaborava com o insigne libretista Hugo von Hofmannsthal, autor de um magnífico texto que continha uma importante análise psicológica que devia muito a Freud e que contribuiu, sem dúvida, para dar à obra perfeição, veracidade e coerência. Em *Electra* encontra-se a música mais declaradamente expressionista do seu autor, aspecto em que difere de *Salomé*, que contém mais elementos impressionistas. Toda a enorme complexidade da sua orquestração, os seus perfis agressivos, violentos, ásperos e pungentes estão, em vista dos resultados, plenamente justificados, juízo que não se poderá fazer acerca de alguns dos seus títulos posteriores. Nesta obra, Strauss não procurou a criação de uma suntuosa atmosfera ambiental, antes buscou, com severidade e rigor exemplares, a caracterização mímica das personagens, a expressão das suas paixões tempestuosas desencadeadas como vulcões em erupção. Paralelamente, Strauss chegou nesta obra à dissolução da tonalidade, mediante a sobreposição de atrevidas dissonâncias — não impelido por uma atitude prévia, mas pela necessidade inevitável de exprimir tudo aquilo que se propunha. Não hesitou, pois, em atingir, como ele próprio reconheceu, o «limite extremo da harmonia [...] e da capacidade auditiva dos ouvidos de hoje».

O Cavaleiro da Rosa, escrita em 1909-1910 e estreada em 1911, é uma obra diferente. Primeiro, porque é uma comédia, embora com um final melancólico. O assunto do magistral libreto de Hofmannsthal — um mestre quer na tragédia quer na comédia — remetia para o da frívola, despreocupada e sorridente alta sociedade vienense, mas tanto ele como Strauss souberam penetrar na humanidade das personagens. Utilizaram toda a sua arte para descrever aquele mundo decadente — o que, no entanto, não implica que fossem decadentes — e souberam conseguí-lo com um consumado engenho e sentido de humor, não isento de crítica nem sequer de atenção comovente pelos sentimentos das personagens. Tudo isso mediante uma arte minuciosa e consumada, nunca distante, que determinou que a frescura da obra perdurasse até hoje, e que, provavelmente, perdure por muitos anos. A inclusão das valsas, anacrônicas num ambiente barroco, não tem outro fim senão dar um certo caráter intemporal à ação, ao mesmo tempo que a centra geograficamente em Viena. As valsas foram também a causa de um episódio curioso: quando *O Cavaleiro da Rosa* foi representada em

Rostock, no ano de 1926, um jornal escreveu que tinha sido representada «uma opereta composta pelo rei da valsa», atribuindo-a, é claro, a Johann Strauss filho. *O Cavaleiro da Rosa* e *Salomé* continuam a ser as óperas de Strauss mais representadas.

O título seguinte de Strauss, *Ariana em Naxos* (1912), confirmou a impressão de que o compositor tinha abandonado a linha de *Salomé* e *Electra*. A primitiva idéia da composição desta ópera foi homenagear Max Reinhardt pela sua esplêndida cenografia de *O Cavaleiro da Rosa*, musicando uma comédia clássica, *Le Bourgeois Gentilhomme*, de Molière. Essa comédia termina com um divertimento oferecido pela personagem principal, Monsieur Jourdain, aos seus convidados. Strauss decidiu substituir esse divertimento por um espetáculo, baseado no tema de Ariana, que durasse meia hora. Mas, uma vez terminada a música, verificou-se que durava uma hora e meia. Foi estreada assim em Stuttgart, em 1912, mas a sua interpretação apresentou a dificuldade de exigir um elenco de atores e outro de cantores e a sua duração foi excessivamente prolongada. Por isso, a pedido do crítico musical Richard Specht, Strauss compôs uma *Ariana* independente da comédia de Molière, incorporando-lhe um prólogo cantado. Os problemas levantados na versão final, estreada em Viena, em 1916, foram resolvidos com um assombroso domínio técnico e eficácia tanto por Hofmannsthal como por Strauss. Apesar das diferenças de critério entre libretista e compositor, o resultado final é fascinante devido à contraposição entre um prólogo ativo e realista — teatro dentro do teatro — e uma ópera estática e mitológica. Em *Ariana em Naxos*, Strauss reduziu a orquestra a apenas 36 instrumentos, manejando-a com delicada sutileza e sentido de colorido.

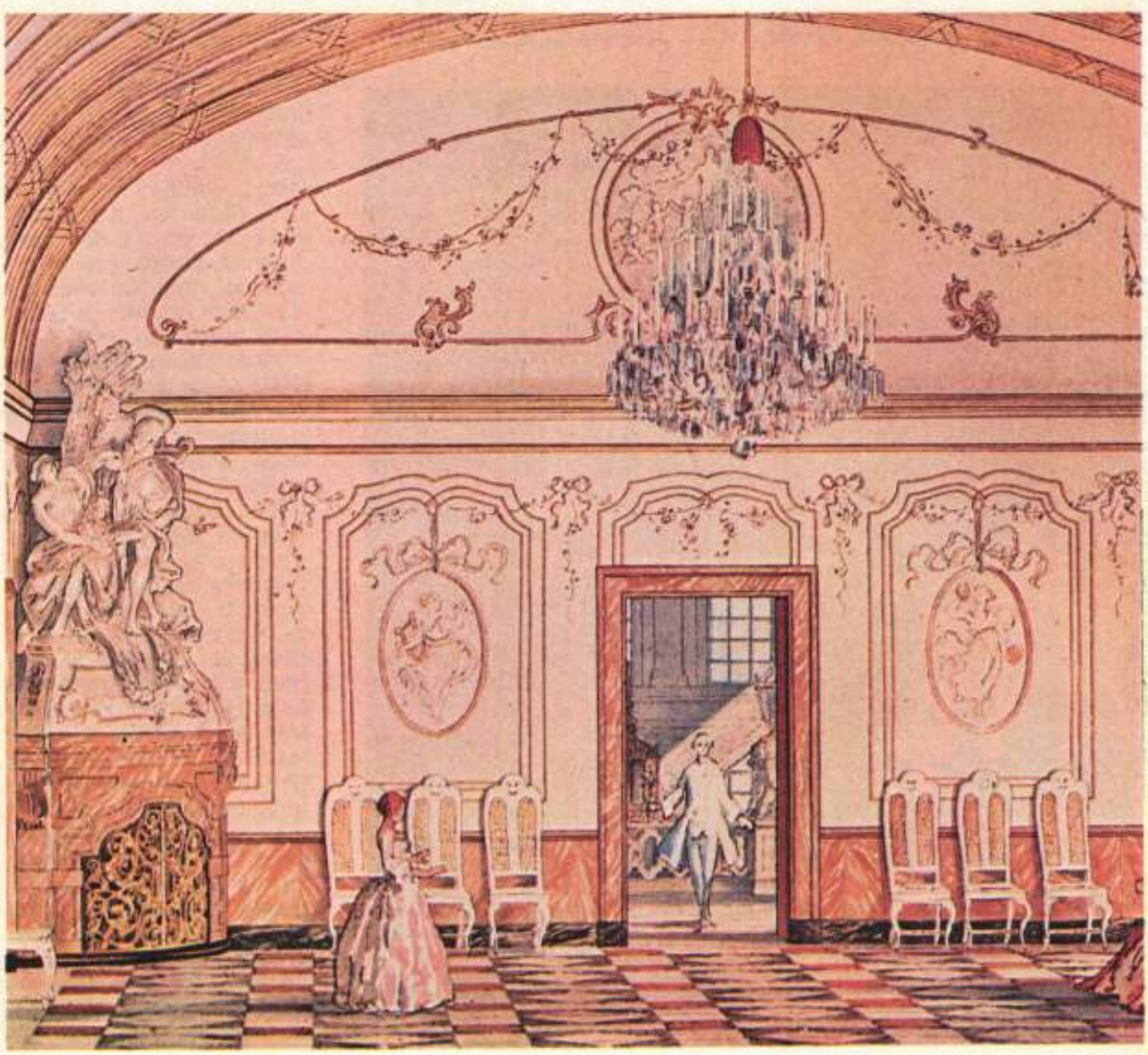
Após o parêntese arcaizante e de câmara que foi *Ariana em Naxos*, Hofmannsthal e Strauss criaram, depois de um longo período de trabalho (1914-1918), uma ópera mágica e alegórica, *A Mulher sem Sombra* (1919), que iria estar para *A Flauta Mágica* como *O Cavaleiro*



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

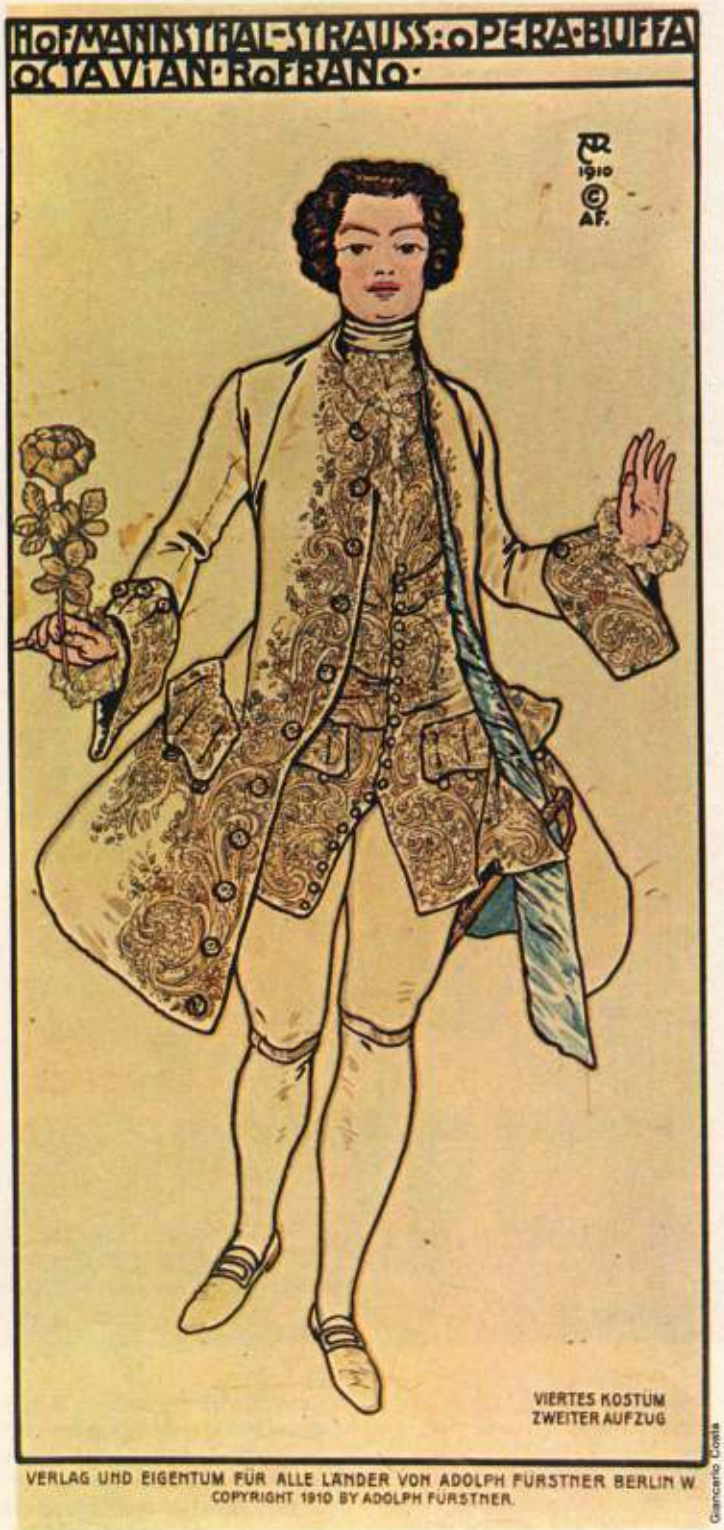
Devido à violência e tensão que Strauss imprimiu a Electra *e à sua linguagem musical, invulgar para a época, o público não deixou de acusar o impacto. A caricatura de F. Juettner, a propósito da estréia, reproduz, sem dúvida, as sensações do ouvinte e, brincando com o nome da protagonista, refere-se a uma* «eletrocussão».

Depois da concepção trágica de Electra, *Strauss declarou que a sua próxima obra seria «uma ópera de Mozart». Em 1910, terminou* O Cavaleiro da Rosa, *uma comédia amável que volta à tradição da ópera-bufa. Embaixo e na página seguinte: dois projetos de Alfred Roller para o cenário do 2.° ato e para o figurino do protagonista da obra.*



Bavaria Verlag

da Rosa está para *As Bodas de Fígaro*. *A Mulher sem Sombra* é o libreto de Hofmannsthal com maior densidade de pensamento, de simbologia e de multiplicidade de estilos. Também a música de Strauss para esta ópera, que não mantém o mesmo nível ao longo da sua extensa partitura, tende a ser incluída entre o que há de melhor na sua produção para a cena, com episódios de sublime elevação comparáveis aos de *Tristão e Isolda*, de Wagner. A orquestração, que exige, de novo, um conjunto amplíssimo, pode lembrar Wagner, mas constitui igualmente um passo mais no desenvolvimento da personalidade de Strauss. Se esta obra é relativamente pouco interpretada, isso deve-se ao fato de apresentar mais dificuldades de compreensão do que a maioria dos restantes títulos de Strauss e também à complexidade de problemas relacionados com a sua montagem cênica, a sua execução orquestral e, acima de tudo, as suas especiais exigências vocais.



Giancarlo Costa

Outras óperas

Quando ainda lhe restavam trinta anos de vida, Strauss já havia criado as suas produções mais importantes para a cena.

Das oito novas óperas que iria compor ainda, só duas perdurariam: *Arabella* e *Capriccio*, embora haja, pelo menos, outra que merecesse sê-lo com justiça: *A Mulher Calada*.

Intermezzo, estreada em 1924, é uma «comédia doméstica», baseada num incidente conjugal do próprio compositor, que também escreveu o texto. Sem ter nada de genial, é, no entanto, uma obra de realização admiravelmente sutil e de extraordinária finura e sentido de humor, que apresenta como novidade importante a escrita virtuosística do *parlato*. A orquestra utilizada é moderadamente grande e o seu emprego, como sempre, um prodígio de habilidade.

Com *A Helena Egípcia* (1928), Strauss tornou a tratar o tema da antiguidade e a colaborar com Hofmannsthal. Nesta obra, são notáveis a beleza melódica, a nobreza do tratamento do tema e, naturalmente, a perfeição da feitura, que não tem a menor falha. Contudo, salvo em determinados episódios, carece de autêntica inspiração e não mergulha nos traços anímicos das personagens, permanecendo antes numa superfície esplendidamente sensual.

Com *Arabella*, Strauss voltou a um tema semelhante ao de *O Cavaleiro da Rosa*, situado desta vez na Viena de 1860. Hofmannsthal viveu justamente o tempo necessário para terminar o libreto desta nova «comédia doméstica», cujo tema, extraído do seu romance *Lucidor*, era apropriado para uma opereta vienense. Sem se afastar demasiado daquilo que poderia ser uma opereta, Strauss conseguiu uma ópera deliciosa com uma especial fluidez de desenvolvimento e uma singular delicadeza na caracterização das personagens. Entre elas, a protagonista é uma das figuras mais inesquecíveis criadas por Strauss. Na sua estréia em Dresden, sob a direção de Clemens Krauss, a protagonista foi encarnada pela mulher deste, Viorica Ursuleac e, desde então, a personagem tem ocupado um lugar à parte no repertório de cantoras tão fabulosas como Lotte Lehmann, Tiana Lemnitz, Elisabeth Schwarzkopf, Lisa della Casa e Montserrat Caballé.

A Mulher Calada (1935), com um admirável libreto de Stefan Zweig, é a ópera mais alegre de Strauss: a sua brilhante, deliciosa e finíssima comicidade não pode deixar de nos surpreender num compositor quase com 70 anos. Se a construção nos lembra a ópera italiana do século XVIII, especialmente pelo emprego de árias e concertantes, quanto ao tratamento da orquestra, Strauss esbanja um virtuosismo de incrível mobilidade e aérea leveza, de uma originalidade excepcional. É difícil compreender por que é

que *A Mulher Calada* é representada tão raramente.

Para a ópera em um ato *Dia de Paz* (1938), Strauss inspirou-se no célebre quadro de Velázquez *A Rendição de Breda*, que, por sua vez, faz referência a *El sitio de Breda*, de Calderón; por isso, originalmente, esteve para se intitular de *24 de Outubro de 1648*. O libreto de Joseph Gregor generaliza e idealiza uma situação concreta e real; no conjunto, a obra aproxima-se da forma de «cantata cênica» e a linguagem, mais declamatória, também se afasta da das restantes óperas de Strauss. Conquanto, para alguns críticos, *Dia de Paz* seja uma obra que carece de sinceridade — na música, não na intenção —, para outros merece ser revalorizada.

Dafne, estreada também em 1938, tem libreto de Joseph Gregor e um único ato. Esta nova abordagem da antiguidade mitológica por Strauss é, de todas as que fez, a mais delicada e depurada, a de maior simplicidade e sobriedade de meios e de orquestração mais refinada. Estas qualidades fazem dela um antecessor das suas últimas obras para pequena orquestra.

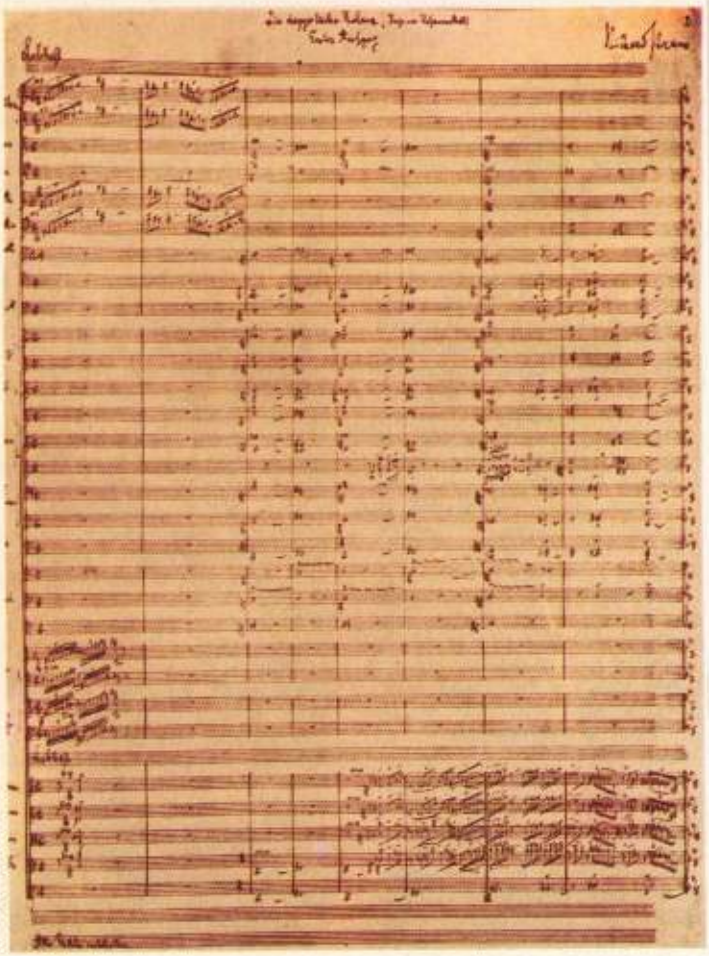
O Amor de Danae, a última obra em que Strauss contou com Gregor como libretista, tem já menos valor. Não obstante toda a sua sabedoria, o compositor não conseguiu evitar uma certa prolixidade nesta ópera, com a qual desejava despedir-se da sua amante, a música, como Júpiter se despede de Danae. A estréia só se realizou após a sua morte, em 14 de agosto de 1952, em Salzburgo.

Clemens Krauss foi o autor do libreto da última ópera de Strauss, que desenvolve

Capriccio *estreou-se na Staatsoper de Munique com o patrocínio de Joseph Goebbels, ministro do Reich. Na fotografia: Strauss no dia da estréia, com Clemens Krauss e outros membros da companhia.*

Bavaria Verlag

uma idéia de Stefan Zweig, *Capriccio*, talvez a mais formosa das quatro últimas que compôs. Estreada em 1942, apresenta o dilema entre a primazia da palavra ou da música na ópera: a condessa Madeleine, figura central, personifica a síntese ideal de ambos os extremos. A ação decorre perto de Paris, no tempo de Gluck, e nela entrecruzam-se dois planos: «A vida como ilusão e o teatro como realidade, nos quais a vida é representada e o teatro vivido.» Quase octogenário, Strauss não renunciou, na sua última ópera, a pesquisar em diversos aspectos formais o que, no entanto, não redundou em detrimento da fluidez e da espontaneidade do discurso musical.

Interrogado por Clemens Krauss sobre possíveis projetos operísticos, Strauss respondeu: «Julga realmente ser possível seguir-se a *Capriccio* uma outra ópera melhor ou sequer igual? Não será esse ré bemol maior o melhor remate para fechar a obra teatral da minha vida? Só se pode terminar com um testamento!». ■

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Em cima, à direita: página da partitura original de A Helena Egípcia, *composta entre 1923 e 1927. Embaixo: capa da edição de* Intermezzo, *realizada pela casa A. Fuerstner, de Berlim.*

À esquerda: projeto de Alfred Roller para o 2.º ato de A Mulher sem Sombra, *estreada na Staatsoper de Viena, em outubro de 1919. O original conserva-se no Theatermuseum, de Munique.*

EBA

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL

Abertura para *Singspiel Hochlands Treue* (1872-1873) • Concerto abertura em si menor (1876) • *Festmarsch*, em si bemol maior, op. 1 (1876) • Serenata em sol maior (1877) • Abertura em mi maior (1878) • Romança em mi bemol maior (1879) • Abertura em lá menor (1879) • Sinfonia em ré menor (1880) • Suíte para treze instrumentos de sopro, em si bemol maior, op. 4 (1884) • Serenata para treze instrumentos de sopro, em mi bemol maior, op. 7 (1881) • Concerto de violino em ré menor, op. 8 (1880-1882) • Concerto de trompa n.º 1, em mi bemol maior, op. 11 (1882-1883) • Romança em fá maior (1883) • *Lied ohne Worte*, em mi bemol maior (1883) • Concerto abertura em dó menor (1883) • Sinfonia em fá menor, op. 12 (1883-1884) • *Der Zweikampf*, polaca em si bemol maior (c. 1884) • *Festmarsch*, em ré maior (1884-1885; rev. 1888) • *Burleske* para piano e orquestra, em ré menor (1885-1886) • *Aus Italien*, fantasia sinfônica, op. 16 (1886) • *Festmarsch*, em dó maior (1889) • *Don Juan*, op. 20, poema sinfônico (Lenau, 1888-1889) • *Macbeth*, op. 23, poema sinfônico (Shakespeare, 1886-1888; rev. 1890) • *Morte e Transfiguração*, op. 24, poema sinfônico (1888-1889) • Fanfarra para *Der Jäger* («O Caçador»), de A. W. Iffland (1891) • Música para *Tableaux vivants* na comemoração das bodas de ouro do grão-duque e da grã-duquesa de Weimar (1892; rev. 1931) • *As Alegres Travessuras de Till Eulenspiegel, segundo Uma Lenda Antiga, em forma de Rondó*, op. 28 (1894-1895) • *Assim Falou Zaratustra*, op. 30, poema sinfônico (Nietzsche, 1895-1896) • *D. Quixote*, variações fantásticas sobre um tema cavaleiresco, op. 35 (1896-1897) • *Uma Vida de Herói*, op. 40, poema sinfônico (1897-1898) • Sinfonia *Doméstica*, op. 53 (1902-1903) • Duas marchas militares, op. 57 (1906) • *Feierlicher Einzug der Ritter des Johanniter-Ordens* (1909) • Suíte para *O Burguês Fidalgo*, op. 60 (1918) • Música de cena para *Romeu e Julieta* (Shakespeare, 1887) • Música de cena para *O Burguês Fidalgo* (H. von Hoffmannsthal, a partir de Molière, 1912; rev. 1917) • Prelúdio festivo, op. 61 (1913) • *A Lenda de José*, op. 63, bailado (H. G. Kessler, H. von Hofmannsthal, 1912-1914) • Sinfonia *Alpina*, op. 64 (1911-1915) • Suíte de danças sobre peças para instrumento de tecla de François Couperin para pequena orquestra com cravo (1923) • *Vier symphonische Zwischenspiele aus Intermezzo* • *Wiener Philharmoniker Fanfare* (1924) • *Fanfare zur Eröffnung der Musikwoche der Stadt Wien im September* (1924) • Música para o filme *O Cavaleiro da Rosa* (1925) • *Schlagobers* («Nata Batida»), op. 70; bailado vienense jovial (R. Strauss, 1921-1922) • *Verklungene Feste*, bailado (P. e P. Mlakar, 1940) • *Parergo à Sinfonia «Doméstica»*, op. 73 (1924) • *Procissão Panatenéias*, estudo em forma de *passacaglia*, op. 74 (1927) • Interlúdio para *Idomeneu*, de Mozart (1930) • Suíte para *Schlagobers* (1932) • Seqüência de valsa para *O Cavaleiro da Rosa* (acto III, 1934) • *München, ein Gelenheitswalzer* (1945) • *Festmusik zur Feier des 2660 jährigen Bestehens des Kaiserreichs Japan*, op. 84 (1940) • Divertimento, op. 86 (1940-1941) • Concerto de trompa n.º 2, em mi bemol maior (1942) • *Festmusik der Stadt Wien* (1943) • *Fanfare der Stadt Wien* (1943) • Sonatina n.º 1, em fá maior, *Da Oficina de Um Inválido* (1943) • Seqüência de valsa para *O Cavaleiro da Rosa* (atos I-II, 1944) • Metamorfose para vinte e três instrumentos de cordas (1945) • Sonatina n.º 2, em mi bemol maior, *A Alegre Oficina* (1944-1945) • Concerto de oboé em ré maior (1945; rev. 1948) • Fantasia sinfônica de *Die Frau ohne Schatten* (1946) • Fragmento sinfônico para *A Lenda de José* (1947) • Duo-concertino para clarinete e fagote com orquestra de cordas e harpa (1947).

OBRA DE CÂMARA E INSTRUMENTAL

Dois estudos: n.º 1, em mi bemol maior; n.º 2, em mi maior (1873) • Trio com piano n.º 1, em lá maior (1877) • Introdução, tema e variações em mi bemol maior para trompa e piano (1878) • Trio com piano n.º 2, em ré maior (1878) • Introdução, tema e variações em sol maior para piano e flauta (1879) • Fuga em cinco partes para violino e piano (1880) • Quarteto para cordas em lá maior, op. 2 (1880) • Sonata de violoncelo e piano em fá maior, op. 6 (1880-1883) • Quarteto de piano em dó menor, op. 13 (1883-1884) • 3 quadros de ambiente, op. 9 • Sonata de violino e piano em mi bemol maior, op. 18 (1887) • *Andante* para incluir numa sonata de trompa e piano (1888) • *Hochzeitspräludium* para dois harmônios (1924) • Suíte de cravo para *Capriccio* (c. 1944) • Estudo *Dafne* para violino em sol maior (1945) • *Allegretto* para violino e piano em mi maior (1948) • *Polca Schneider* (1870) • *Moderato* em dó maior (c. 1871) • *Polca Panzenburg* (1872) • Andamento lento em sol menor (c. 1872) • Cinco pequenas peças (1873) • Três sonatinas em dó maior, fá maior e si bemol maior (1874) • Composição sem título em dó menor (c. 1874) • Fantasia em dó maior (c. 1874) • Duas pequenas peças (c. 1875) • Sonata n.º 1, em mi maior (1877) • Doze variações em ré maior (1878) • *Aus alter Zeit: eine kleine Gavotte* (1879) • *Andante* em dó menor (1879) • *Skizzen*, cinco peças (1879) • Sonata n.º 2, em dó menor (grande sonata, 1879) • *Scherzo* em si menor (c. 1879) • Fuga em uma parte em dó maior (1879) • Dupla fuga em si bemol maior (1880) • Duas pequenas peças (1879-1880) • *Scherzando* em sol maior (1880) • Fuga sobre quatro temas em dó maior (1880) • Cinco peças: *andante, allegro vivace scherzando, largo, allegro molto, allegro marcatissimo*, op. 3 (1880-1881) • Sonata em si menor, op. 5 (1880-1881) • Largo em lá menor (c. 1883) • *Stiller Waldespfad* (1883) • *Stimmungsbilder* («Quadros de Ambiente»): *Auf stillen Waldespfad, An einsamer Quelle, Intermezzo, Träumerei, Heidebild*, op. 9 (1882-1884) • *Improvisationen und Fuge über ein Originalthema* (1884) • *Enoch Arden*, op. 38 (1897) • *O Castelo junto ao Mar* (1899) • *Parade-Marsch des Regiments Königs-Jäger zu Pferde n.º 1* (1905) • *Parade Marsch Cavallerie n.º 2* (1905) • *Der branderburgsche Mars* (1905-1906) • *Königsmarsch* (1906) • Estudo para cravo (1946).

OBRA VOCAL E CORAL

Coros e orquestra

Coros para *Electra*, com vozes masculinas e orquestra (Sófocles, c. 1881) • *Wandrers Sturmlied*, para seis vozes e orquestra, op. 14 (Goethe, 1884) • Dois cantos para coro misto de 16 vozes *a capella*, op. 34 (1897) • *Der Abend* (Schiller) • *Hyme* (Rückert) • *Taillefer*, cantata para solistas, coro e orquestra, op. 52 (Uhland, 1903) • *Canto dos Bardos*, para doze vozes masculinas e orquestra, op. 55 (Klopstock, 1905) • *Moteto Alemão*, para soprano, contralto, tenor e baixo, op. 62 (Rückert, 1913) • *As Horas do Dia*, para dois tenores, dois baixos e orquestra, op. 76 (Eichendorff, 1928) • *O Canto Austríaco*, para vozes masculinas e orquestra, op. 78 (A. Wildgans, 1929) • *Hino Olímpico* (R. Lubahn, 1934).

Canções

Entre 1870 e 1880, compôs aproximadamente 25 canções baseadas em escritos de Goethe, Uhland, A. H. Hoffmann von Fallersleben. C. F. D. Schubart, A. von Chamisso, Heine e outros, entre as quais se devem citar: *Weihnachtslied* (C. F. D. Schubart, 1870) • *Der Fischer* (Goethe, 1877) • *Der Spielmann und sein Kind* («O Tocador de Realejo Cego e o Filho», Hoffmann von Fallersleben, c. 1878) • *In Vaters Garten heimlich steht ein Blümchen* (Heine, 1879).

A partir de 1884, compôs 33 ciclos de *lieder* sobre textos de H. von Gilm, A. F. von Schack, F. Dahn, N. Lenau, H. Henckell, Hart, J. H. Mackay, Bierbaum, Busse, Dehmel, Liliencron, Klopstock, Rückert, Uhland, A. Kerr, Shakespeare, Bretano, Heine, A. von Arnim, F. Hölderlin, Goethe, Hafiz, H. Hesse, Eichendorff e outros, entre os quais sobressaem: *Die Nacht* e *Allerseelen*, op. 10 (H. von Gilm, 1885) • *Winternacht* e *Lob des Leidens*, op. 15 (A. F. von Schack, 1884-1886) • Op. 27: *Ruhe mein Seele* (K. Henckell, 1894); *Cäcilie* (Hart, 1894) • *Heimliche Aufforderung* e *Morgen* (J. H. Mackay, 1894) • *Traum durch die Dämmerung, Schlagende Herzen* e *Nachtgang*, op. 29 (Bierbaum, 1895) • Op. 32: *Ich trage meine Minne* (Henckell, 1896) • *Sehnsucht* (Liliencron, 1896) • *Ich liebe dich*, op. 37 (Liliencron, 1898) • *Befreit*, op. 39 (Dehmel, 1898) • *Wiegenlied*, op. 41 (Dehmel, 1899) • *Gestern war ich Atlas*, op. 46 (Rückert, 1899) • *Des Dichters Abendgang*, op. 47 (Uhland, 1900) • *Freundliche Vision*, op. 48 (Bierbaum, 1900) • *Waldeligkeit*, op. 49 (Dehmel, 1901) • *Lieder de Ofelia*, op. 67 (Shakespeare, trad. K. Simrock, 1918) • Op. 69: *Der Stern, Der Pokal* e *Einerlei* (A. von Arnim, 1918); *Waldesfahrt* e *Schlechtes Wetter* (Heine, 1918) • *Hymne an die Liebe, Rückkehr in der Heimat* e *Die Lieb*, op. 71 (F. Hölderlin, 1921) • *Ihre Augen, Schwung, Liebesgeschenke, Die Allmächtige* e *Huldigung*, op. 77 (Hafiz, trad. Bethge, 1928).

Os chamados quatro últimos *lieder* datam de 1948: *Frühling, September* e *Beim Schlafengehen* baseiam-se em poemas de Hermann Hesse; *Im Abendrot* baseia-se num poema de Eichendorff.

Óperas

Guntram, op. 25 (R. Strauss, 1894) • *Feuersnot*, op. 50 (E. von Wolzogen, 1901) • *Salomé*, op. 54 (O. Wilde, trad. H. Lachmann, 1905) • *Electra*, op. 58 (H. von Hofmannsthal, 1909) • *O Cavaleiro da Rosa*, op. 59 (H. von Hofmannsthal, 1911) • *Ariana em Naxos*, op. 60 (H. von Hofmannsthal, 1912); (2.ª versão, 1916) • *A Mulher sem Sombra*, op. 65 (H. von Hofmannsthal, 1919) • *Intermezzo*, op. 72 (R. Strauss, 1924) • *A Helena Egípcia*, op. 75 (H. von Hofmannsthal, 1928; rev. 1933) • *Arabella*, op. 79 (H. von Hofmannsthal, 1933) • *A Mulher Calada*, op. 80 (S. Zweig, a partir de Jonson, 1935) • *Dia de Paz*, op. 81 (J. Gregor, 1938) • *Dafne*, op. 82 (J. Gregor, 1938) • *O Amor de Danae*, op. 83 (J. Gregor, a partir de H. von Hofmannsthal, 1944) • *Capriccio*, op. 85 (C. Krauss, 1942).

Textos das gravações

Il barbiere di Siviglia

libreto: Cesare Sterbini

Cavatina

Una voce poco fa
qui nel cor mi risuonò;
il mio cor ferito è già
e Lindoro fu che il piagò.
Sì, Lindoro mia sarà;
lo giurai, la vincerò.
Il tutor ricuserà,
io l'ingegno aguzzerò.
Alla fin s'accheterà
e contenta la resterò...
Sì, Lindoro mio sarà, ecc.
Io sono docile, son rispettosa,
sono obbediente, dolce, amorosa;
mi lascio reggere, mi fo guidar. Ma...
Ma se mi toccano dov'è il mio debole,
sarà una vipera, sarò,
e cento trappole
prima di cedere farò giocar.
E cento trappole, ecc.
Io sono docile, sono obbediente,
mi lascio reggere, ecc.

Otello

libreto: Francesco Berio di Salsa

Canzone

Desdemona

Assisa a piè d'un salice,
immersa nel dolore,
gemea tradita Isaura
dal più crudele amore.
L'aura tra i rami flebile
mi ripeteva il suon.
I ruscelletti limpidi
a' caldi suoi sospiri,
il mormorio mescevano
de' lor diversi giri:
L'aura tra i rami flebile
ne ripeteva il suon.
Salce d'amor delizia!
Ombra pietosa apprestia,
di mie sciagure immemore,
all'urna mia funesta;
né più ripeta l'aura
de' miei lamenti il suon.

Recitativo

Desdemona

Che dissi?... Ah m'ingannai!... Non è del canto
questo il lugubre fin. M'ascolta...
Oh Dio!
Qual mai strepito è questo!
Qual prestagio funesto!

Emilia

Non paventar; rimira:
impetuoso vento è quel, che spira.

Desdemona

Io credeva che alcuno... Oh come il Cielo
s'unisce a miei lamenti!...
Ascolta il fin de' dolorosi accenti.
Ma stanca alfin di spargere
mesti sospiri, e pianto,
morì l'afflitta vergine
ahi! di quel salice accanto.
Ma stanca alfin di piangere
morì afflitta vergine...
Morì... che due!! l'ingrato...
Dimè... ma il pianto
proseguir non mi fa. Parti, ricevi
da' labbri dell'amica il bacio estremo.

Emilia

Oh che dici? Ubbidisco... ah come tremo!

Desdemona

Deh calma, o Ciel, nel sonno
per poco, le mie pene,
fa, che l'amato bene
mi venga a consolar.
Se pur son vani i preghi,
di mia breve urna in seno
di pianto venga almeno
il cenere a bagnar.

Otello

Eccomi giunto inosservato, e solo
nella stanza fatal... Iago ievolommi
al mio vicin periglio. Egli i miei passi
dirigere qui seppe
Il silenzio m'addita
ch'ella di mia partenza omai sicura
sogna il rivale, e giu di me non cura.
Quanto t'inganni,
egli or al suol trafitto.
Che dico! Ah tu sol compi il mio delitto.
Che miro! ahimè! quegli occhi, abbenchè chiusi,

O barbeiro de Sevilha

Libreto: Cesare Sterbini

Cavatina

Há pouco tempo, uma voz
no meu coração ressoou:
meu coração está ferido,
foi Lindoro quem tal ousou.
Sim, Lindoro será meu;
assim jurei, hei-de vencer.
O tutor vai recusar,
meu engenho aguçarei.
Por mim convencer-se-á
e contente eu ficarei.
Sim, Lindoro será meu, etc.
Sou dócil, sou respeitadora,
obediente, meiga e amorosa;
deixo-me governar, conduzir. Mas...
Mas se me tocam num ponto fraco
serei uma víbora então.
Primeiro que ceda, de mil enganos
lançarei mão.
Primeiro que ceda, de mil enganos, etc.
Sou dócil, sou respeitadora, etc.

Otelo

Libreto: Francesco Berio di Salsa

Canção

Desdémona

Sentada ao pé de um salgueiro,
imersa na sua dor,
gemia Isaura, ferida
pelo mais cruel amor:
a brisa, pelos ramos passando,
repetia o som plangente.
Os límpidos regatos
aos seus quentes suspiros
misturavam o murmúrio
dos seus vários remoinhos:
a brisa, pelos ramos passando,
repetia o som plangente:
«Salgueiro, delícia de amor!
Dispõe a tua sombra piedosa,
das minhas desgraças esquecida.
A minha urna funesta
não mais repita a brisa
o som dos meus lamentos.»

Recitativo

Desdémona

Que disse?... Ah, enganei-me!... Não é este
o lúgubre fim da canção. Ouve-me.
Oh, Deus!
Mas que ruído é este?
Que presságio funesto!

Emília

Não temas, repara:
é o vento impetuoso que sopra.

Desdémona

Julguei que alguem... Oh, como o céu
se une aos meus lamentos!...
Escuta o final do doloroso canto:
cansada, por fim, de soltar
tristes suspiros, de derramar seu pranto,
morreu a virgem aflita.
Ai! Ao pé daquele salgueiro.
Mas, enfim, do choro cansada,
morreu... que dor! O ingrato...
Ai de mim!... O choro não me deixa continuar.
Vai-te! Recebe
dos lábios de uma amiga
o beijo derradeiro.

Emília

Oh! Que dizes! Eu vou... Toda eu tremo!

Desdémona

Ah, acalmai-me, oh, céus, ao sono,
por breve tempo, as penas.
Fazei que o meu amado
me venha consolar.
Porem, se vãs são as preces,
que ao menos, com o seu pranto,
banhe as minhas cinzas
na pequena urna encerradas.

Otelo

Eis-me aqui, só e desapercebido,
na câmara fatal... Iago fez desaparecer
o perigo mais imediato. Ele soube até aqui
dirigir os meus passos.
Este silêncio me indica
que ela, agora certa da minha partida,
sonha com o meu rival, de mim já não cuida.
Quanto te enganas!
Agora ele está caído por terra, apunhalado.
Que digo! Ah, só tu és culpada do meu delito.
Que vejo! Ai de mim! Aqueles olhos, mesmo fechados,

pur parlano al cor. Quel volto, in cui
natura impresse i più bei pregi suoi,
mi colpisce, m'arresta. Ma se mio più non è,
perché sarbarlo, struggasi.
E chi mai puote
riprodurne l'eguale! E' sua la colpa,
se il mio temuto aspetto l'allontana da me?
Perchè un sembiante, barbaro Ciel, non darmi
il cui sogliato ai vedesse il mio cor?
Forse... ch'allora...Che dico...
E il tradimento
non merta il mio rigor? Mora l'indegna!
Ah! trema il braccio ancor! crudele indugio!
Eccone la cagion... togliesi...
Oh notte che mi ricdi sul ciglio, eternamente
copri tenebre tue cogni l'orrore
di questo infausto giorno.

Desdemona

Amato ben!

Otello

Che sento? A chi quel nome?
Sogna, o è pur desta?
Ah! che tra' lampi il cielo
a me più chiaro il suo delitto addita,
e a compir la vendetta il ciel m'invita.
Indegna!

Desdemona

Ahime!... che veggo?...
Come mai qui giungesti?...
Come tu puoi?... ma no... contenta l'offra
inerme il petto mio,
se più quell'alma tua pietà non sente...

Otello

La tradisti, o crudel!

Desdemona

Sono innocente.

Otello

Eh osi ancor, spergiura!...
Più trenarmi non so. Rabbia, dispetto
mi traffiggono a gara.

Desdemona

Ah padre! ah che mai feci!
E' sol colpa la mia di averti amato.
Uccidimi, se vuoi, perfido, ingrato!

Duetto

Desdemona

Non arrestare il colpo...
Vibralo a questo core,
sfoga il tuo reo furore,
intrepida morrò.

Otello

Ma sappi pria che mori,
per tuo maggior tormento,
che già il tuo bene è spento,
che Iago il trucidò.

Desdemona

Iago! che ascolto?... oh Dio!
Fidarti a lui potesti?
A un vile traditor?

Otello

Ah! vile!... Ben comprendo
perché così l'adiri:
ma inutili i sospiri
or partono dal cor.

Desdemona

Ah crudel!

Otello

Oh rabbia! io tremo!

Desdemona

Ah! qual giorno!

Otello

Il giorno estremo...

La Cenerentola

libreto: Jacopo Ferreti

Rondò

Nacqui all'affano e al pianto,
soffrì tacendo il core:
ma per soave incanto
dell'età mia nel fiore,
come un baleno rapido
la sorte mia cangiò.
No, no, no, no, tergete il pianto;
perchè tremar, perchè?
A questo sen volate
figlie, sorelle, amica,
tutto, tutte, tutto, tutto trovate in me.
Non più mesta accanto al fuoco
starò sola a gorgheggiar, no,
ah, fu un lampo, un sogno, un giuoco
il mio lungo palpitar.

ainda falam ao coração. Aquele rosto, onde
a natureza gravou os seus mais belos dotes,
me fere, me detém. Mas se já não me pertence,
para quê guardá-lo, destrua-se...
E quem poderá depois
reproduzir-me um igual? É culpa dela,
se o meu temível aspecto a faz afastar-se de mim?
Porque não tenho eu, céus impiedosos, um semblante
onde o meu coração transparecesse?
Talvez... que então... Que digo?...
A traição acaso
não merece o meu rigor? Morra a infame!
Ah! Vacila o meu braço ainda! Cruel delonga!
É este o móbil... Suprima-se...
Oh, noite que sobre meus olhos cais, envolve
em tuas trevas, eternamente, o horror
deste infausto dia.

Desdémona

Meu bem amado!

Otelo

Que ouço! Para quem é este nome?
Sonha ou está desperta?
Ah! Entre relâmpagos, o céu
mais claro me revela o seu delito
e me incita a cumprir a minha vingança.
Indigna!

Desdémona

Ai de mim!... Que vejo?...
Como vieste aqui?
Como podes?... mas não... feliz te ofereço
meu peito inerme,
se já não sente piedade a tua alma...

Otelo

Cruel, tu a atraiçoaste!

Desdémona

Estou inocente.

Otelo

E ainda te atreves, perjura!
Não posso mais refrear-me. Raiva, despeito
sem tréguas me dilaceram.

Desdémona

Ah, meu pai! Mas que fiz eu?
Foi amar-te a minha única culpa.
Mata-me, se assim o queres, pérfido, ingrato!

Dueto

Desdémona

Não demores o golpe...
Vibra-o neste coração,
sacia o teu furor criminoso,
sem medo eu morrerei.

Otelo

Mas, antes que morras, fica sabendo,
para teu maior tormento,
que já expirou o teu amante,
Iago o matou.

Desdémona

Iago! Que ouço?... Oh, Deus!
Pudeste fiar-te nele?
Num vil traidor?

Otelo

Ah! vil!... Bem compreendo
porque assim te revoltas.
Mas são baldados suspiros
os que do teu coração saem.

Desdémona

Ah, cruel!

Otelo

Oh, raiva! Eu tremo!

Desdémona

Ah! Que dia!

Otelo

O dia final...

A Gata Borralheira

Libreto: Jacopo Ferreti

Rondó

Nasci para a dor e o pranto,
sofri, calando o coração;
mas pelo suave encanto
da minha alvorada em flor,
como rápido relâmpago
a minha sorte mudou.
Não, não, não, não, secai as lágrimas;
para quê tremer, para quê?
Vinde depressa a meu peito,
filha, irmã, amiga,
tudo, tudo, tudo, tudo achareis em mim.
Não mais estarei junto ao lume
triste e só a cantarolar, não;
ah, foi um clarão, um sonho, um gracejo
o meu longo palpitar.

Tristan und Isolde

libreto: Richard Wagner

Isolde
Mild und leise wie er lächelt,
wie das Auge hold er öffnet,
seht ihr's Freunde? Seht ihr's nicht?
Immer lichter, wie er leuchtet,
stern-umstrahlet hoch sich hebt?
Seht ihr's nicht?
Wie das Herz ihm mutig schwillt,
voll und hehr im Busen ihm quillt?
Wie den Lippen, wonnig mild,
süsser Atem sanft entweht,
Freunde! Seht! Fühlt und seht ihr's nicht?
Höre ich nur diese Weise,
die so wundervoll und leise,
Wonne klagend, alles sagend,
mild versöhnend aus ihm tönend,
in mich dringet, auf sich schwinget,
hold erhallend um mich klinget?
Heller schallend, mich umwallend,
sind es Wellen sanfter Lüfte?
Sind es Wogen wonniger Düfte?
Wie sie schwellen, mich umrauschen,
soll ich atmen, soll ich lauschen?
Soll in schlürfen, untertauchen?
Süss in Düften mich verhauchen?
In dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall,
in des Welt-Atems wehenden All
ertrinken, versinken
unbewusst höchste Lust!

Tristão e Isolda

Libreto: Richard Wagner

Isolda
Como ele sorri, brando e suave,
como, gentil, abre os olhos,
vedes, amigos? Estais a ver?
Como brilha, cada vez mais luminoso,
ao elevar-se, cercado de estrelas?
Estais a ver?
Como o valoroso coração se lhe dilata,
ressaltando, cheio e sublime, no peito?
Como os lábios, deleitosos e brandos,
doce alento suavemente exalam.
Amigos, vede! Não o sentis, não estais a ver?
Serei só eu a ouvir esta melodia
que, tão doce e cheia de encanto,
deleitosa queixa que tudo diz
e suavemente apazigua, dele se elevando,
me penetra e ressoa à minha volta,
sempre mais clara e nítida?
Serão vagas de suaves brisas?
Serão ondas de deliciosas fragâncias?
Como crescem, como em meu redor murmuram!
Devo aspirá-las, devo ouvi-las?
Devo sorvê-las, mergulhar nelas?
Docemente expirar no seu perfume?
Na torrente ondulante, no eco ressoante,
no agitado universo do alento do mundo,
afogar-me, afundar-me,
inconsciente — suprema alegria!

Waffenlos fiel ich in Feindes Haus:
seiner Rache Pfand, raste ich hier.
Ein Weib sah ich, wonnig und hehr
entrückend Bangen zehrt mein Herz.
Zu der mich nun Sehnsucht zieht,
die mit süssem Zauber mich sehrt,
im Zwange hält sie der Mann,
der mich Wehrlosen höhnt!
Wälse! Wälse! Wo ist dein Schwert?
Das starke Schwert,
das im Sturm ich schwange,
bricht mir hervor aus der Brust,
was wutend das Herz noch hegt?
Was gleisst dort hell im Glimmerschein?
Welch ein Strahl bricht aus der Esche Stamm?
Des Blinden Auge leuchtet ein Blitz:
lustig lacht da der Blick.
Wie der Schein sie mehr des Herz mir sengt!
Ist es der Blick der blühenden Frau,
den dort haftend sie hinter sich liess,
als aus dem Saal sie schied?
Nächtiges Dunkel deckte mein Aug:
Ihres Blickes Strahl streift mich da.
Warme gewann ich und Tag.
Selig schien mir der Sonne Licht:
den Scheitel umgliss mir ihr wanniger Glanz,
bis hinter Bergen sie sank.
Noch einmal, da sie schied,
traf mich abends ihr Scheid:
selbst der alten Esche Stamm
erglänzte in goldner Glut:
da bleicht die Blute, das Licht verlischt:
nächtiges Dunkel deckt mir das Auge:
tief in des Busens Berge glimmt nur noch lichtlose Glut.

Inerme me vi em casa do meu inimigo;
eis-me aqui, penhor da sua vingança.
Uma mulher eu vi, encantadora e sublime,
deliciosa inquietude me consome o coração.
Para ela, que me prende em doce magia,
vai o meu desejo ardente.
O marido a mantém sujeita,
e de mim, desarmado, troça!
Wälse! Wälse! Onde está a tua espada,
a espada forte,
que eu possa empunhar na luta,
ao romper do meu peito a furia
que agora o meu coração encerra?
Que clarão tão forte ali refulgiu?
Que luz emana do tronco do freixo?
Um lampejo brilha aos olhos do cego.
Alegre, o olhar ri.
Como essa pura luz me abrasa o coração!
Será o olhar que a formosa mulher
atrás de si deixou
quando abandonou a sala?
A escuridão da noite cobria os meus olhos:
quando pousou em mim o seu olhar radioso,
senti então calor e voltou a claridade do dia.
Feliz, brilhou sobre mim a luz do Sol,
iluminou-me a fronte o seu clarão embriagador,
até que atrás das montanhas se afundou.
Quando ela à noite partiu, de novo
o seu esplendor me banhou.
Até o tronco do velho freixo resplandeceu com uma luz dourada.
Agora o fulgor esmaece, a luz apaga-se,
as trevas da noite cobrem-me os olhos,
no fundo do meu peito uma pálida luz ainda bruxuleia.

Sieglind
Schläfst du, Gast?

Siegmund
Wer schleicht daher?

Sieglind
Ich bin's: höre mich an! In tiefem Schlaf liegt Hunding;
ich wurzt' ihm betäubenden Trank:
nütze die Nacht dir zum Heil!

Siegmund
Heil macht mich dein Nah'n!

Sieglinde
Hóspede, dormes?

Siegmund
Quem se esconde aí?

Sieglinde
Sou eu: ouve-me bem! Hunding caiu num sono profundo,
preparei-lhe uma bebida narcótica:
aproveita a noite para te salvares!

Siegmund
Para me salvar basta a tua presença!

Sieglinde
Eine Waffe lass mich dir weisen: o wenn du sie gewännest!
Den hehrsten Helden durft ich dich heissen:
dem Stärksten allein ward sie bestimmt.
O merke wohl, was ich dir meide!

Sieglinde
Deixa-me mostrar-te uma arma: ah, pudesses tu ganhá-la!
O mais sublime herói poderia então chamar-te:
ao mais forte entre todos ela está destinada.
Ah, nota bem o que te vou contar!

Sieglinde
Der Männer Sippe sass hier im Saal,
von Hunding zur Hochzeit geladen.
Er freite ein Weib,
das ungefragt Schacher ihm schenkten zur Frau.
Traurig sass ich, wahrend sie tranken:
ein Fremder trat da herein:
ein Greis in grauem Gewand.
tief hing ihm der Hut,
der deckt' ihm der Augen eines;
doch des andren Strahl, Angst schuf es allen,
traf die Manner sein machtiges Drau'n:
mir allein weckte das Auge
suss sehnenden Harm.
Tranen und Trost zugleich.
Auf mich blickt' er und blizte auf jene,
als ein Schwert in Handen er schwang:
das shiess er nun in der Esche Stamm,
bis zum Heft haftet' es drin:
dem solle der Stahl geziemen,
der aus dem Stamm es zög.
Der Männer alle, so kuhn sie sich mühten,
die Wehr sich keiner gewann:
Gäste kamen und Gäste gingen,
die stärksten zogen am Stahl —
keinen Zoll entwich er dem Stamm
dort haftet schweigend das Schwert.
Da wusst' ich, wer der war,
der mich Grimvolle gegrusst: ich wiss auch,
wem allein im Stamm das Schwer er bestimmt.
O fand' ich hier und heut, den Freund!
kám' er aus Fremden zur armsten Frau:
was je ich gelitten in grimmigem Leid,
was je mich geschmerzt in Schande und Schmach,
susseste Rache sühnte dann alles!
Erjagt hätt' ich, was je ich verlor,
was je ich beweint, wär' mir gewonnen,
fänd' ich den heiligen Freund,
umling' den Helden mein Arm!

Numa floresta, ao abrigo
de um velho de cinzenta roupagem;
o chapéu, bem enterrado,
um dos olhos lhe cobria.
mas o fulgor de outro terror a todos infundiu,
quando a sua feroz ameaça os trespassou.
Só em mim o olhar despertou uma doce, nostálgica pena,
a um tempo pranto e consolo.
Olhando de manso para mim,
relampejou sobre os outros o seu olhar,
enquanto nas mãos erguia uma espada;
foi enterrá-la, então, no tronco do freixo,
até aos copos aí a foi cravar.
Ganharia o ferro
quem do tronco o arrancasse.
Nenhum dos homens, apesar de galhardos esforços,
conseguiu apoderar-se da arma.
Convivas iam e vinham, os mais fortes pelo ferro puxavam.
Nem uma polegada este se moveu no tronco.
Ai ficou cravada, silenciosa, a espada.
Soube então quem era aquele que, pesaroso, me saudara,
também soube para quem, unicamente, ele reservara a espada.
Ah, tivesse eu, hoje, encontrado aqui o amigo
que de longes terras viesse até à mais pobre mulher!
Tudo quanto padeci, no mais cruel sofrimento,
tudo quanto suportei, de vergonhas e humilhações,
tudo apagaria a mais doce vingança!
Reaveria então quanto perdera,
quanto chorava voltaria a gozar,
se tivesse encontrado o sacrossanto amigo,
se os meus braços estreitassem o herói!

Siegmund
Dich, selige Frau, hält nun der Freund,
dem Waffe und Weib bestimmt!
Heiss in der Brust brennt mir der Eid,
der mich dir Edlen vermählt.
Was je ich ersehnt, ersah ich in dir,
in dir fand ich, was je mir gefehlt!
Liftest du Schmach
und schmerzte mich Leid:
war ich geächtet und warst du entehrt:
freudige Rache lacht nun den Frohen!
Auf lach ich in heiliger Lust,
hall ich dich Hehre umfangen,
fühl ich dein schlagendes Herz!

Siegmund
Ditosa mulher, agora te abraça o amigo
a quem arma e esposa foram destinados!
Quente em meu peito arde o juramento
que a ti, formosa, me vincula.
Tudo quanto desejei está em ti reunido,
tui encontrar em ti tudo quanto me faltava!
Suportavas a vergonha,
eu tormentos padecia.
Era eu proscrito e tu desonrada.
Alegre vingança a nós, felizes, sorri!
Rio-me bem alto em excelso prazer,
ao ter-te, divina, em meus braços,
ao sentir palpitar o teu coração!

Sieglinde
Ha, wer ging? Wer kam herein?

Siegmund
Keiner ging, doch einer kam
siehe, der Lenz lacht in den Saal!
Winterstürme wichen
dem Wonnemond,
in mildem Lichte leuchtet der Lenz;
auf linden Lüften leicht und lieblich
Wunder webend er sich wiegt:
durch Wald und Auen weht sein Atem,
weit geöffnet lacht sein Aug'.
Aus sel'ger Vöglein Sange süss er tönt,
holde Dufte haucht er aus:
seinem warmen Blut entblühen wonnige Blumen.
Keim und Spross entspringt seiner Kraft.
Mit zarter Waffen Zier bezwingt er die Welt:
Winter und Sturm wichen der starken Wehr:
wohl musste den tapfern Streichen
die strenge Türe auch wichen,
die trotzig und starr uns trennte von ihm.
Zu seiner Schwester schwang er sich her;
die Liebe lockte den Lenz:
in unsrem Herzen barg sie sich lief;
nun lacht sie selig dem Licht.
Die brünstliche Schwester befreite der Bruder.
zertrümmert liegt, was je sie getrennt:
jauchzend grusst sich das junge Paar:
vereint sind Liebe und Lenz!

Sieglinde
Ah! Quem saiu? Quem foi que entrou?

Siegmund
Ninguém saiu, mas alguém chegou:
olha, a primavera a rir dentro da sala!
As tempestades de inverno deram lugar
ao mês de Maio;
com suave luz a primavera brilha,
em brisas amenas, amorosa e leve,
tecendo encantos se deixa embalar;
por bosques e prados sopra o seu alento,
bem abertos os seus olhos riem.
Nessas docemente no cantar dos alegres passarinhos,
agradáveis perfumes exalta,
a sua cálida seiva faz desabrochar deliciosas flores,
sementes e brotos com a sua força germinam.
Domina o mundo pelo suave poder dos seus encantos,
inverno e tormentas rendem-se às poderosas armas:
bem podem lutar com afã
para transpor a sólida barreira
que, altaneira e forte, deles nos separa.
Ela virou-se para o seu irmão;
o amor chama a primavera:
escondido no fundo dos nossos corações
agora, feliz, ri-se para a luz.
O irmão libertou a noiva, sua irmã,
derrubando tudo quanto os tinha separado;
jubilosos, o jovem par se saúda:
estão unidos amor e primavera!

Das Rheingold

libreto: Richard Wagner

Donner
Heda! Heda! Hedo!
Zu mir da Gedüft ihr Dünste, zu mir!
Donner, der Herr, ruft euch zu Heer.
Auf des Hammers Schwung schwebet herbei:
dunstig Gedämpf, schwebend Gedüft!
Donner, der Herr, ruft euch zu Heer!
Heda! Heda! Hedo!
Bruder, hieher! Weise der Brücke den Weg!

Froh
Zur Burg führt die Brücke,
leicht, doch fest eurem Fuss:
beschreitet kühn ihren schrecklosen Pfad!

Wotan
Abendlich strahlt der Sonne Auge:
in prächt'ger Glut prangt glänzend die Burg.
In des Morgens Scheine mutig erschimmernd,
lag sie herrenlos hehr verlockend vor mir.
Von Morgen bis Abend in Müh und Angst
nicht wonnig ward sie gewonnen!
Es naht die Nacht: vor ihrem Neid
bietet sie Bergung nun.
So grüss' ich die Burg,
sicher vor Bang' und Graus, folge mir, Frau:
in Walhall wohne mit mir!

Fricka
Was deutet der Name?
Nie, dünkt mich, hört' ich ihn nennen.

Wotan
Was mächtig der Furcht,
mein Mut mir erfand,
wenn siegend es lebt,
leg' es den Sinn dir dar!

Loge
Ihrem Endeeilen sie zu,
die so stark im Bestehen sich wähnen.
Fast schäm' ich mich, mit ihnen zu schaffen:
zur leckenden Lohe mich wieder zu wandeln,
sgür, ich lockende Lust.
Sie aufzuzehren, die einst mich gezähmt,
statt mit des Blinden blöd' zu vergehn,
und wären es göttlichste Götter!
Nicht dumm dünkte mich das!
Bedenken will ich's: wer weiss, was ich tu'!

Die drei Rheintöchter
Rheingold! Rheingold! Reines Gold!
Wie lauter und hell leuchtest hold du uns!
Um dich, du klares, wir nun klagen!
Gebt uns das Gold!
O gebt uns das reine zurück!

Wotan
Welch Klagen klingt zu mir her?

Loge
Des Rheines Kinder beklagen des Goldes Raub.

Wotan
Verwünschte Nicker! Wehre ihrem Geneck!

Loge
Ihr da im Wasser, was weint ihr heraus?
Hört, was Wotan euch wünscht:
Glänzt nicht mehr euch Mädchen das Gold,
in der Götter neuem Glanze
sonnt euch selig fortan!

Die Rheintöchter
Rheingold! Rheingold! Reines Gold!
O leuchtete noch in der Tiefe dein lautrer Tand!
Traulich und treu ist's nur in der Tiefe,
falsch und feig ist, was dort oben sich freut!

O Ouro do Reno

Libreto: Richard Wagner

Donner
Eh, lá! Eh, lá! Eh, lá!
A mim, neblinas! Névoas a mim, também!
Donner, vosso chefe, chama as suas hostes.
Ao cair do martelo, deslizai até aqui
úmidas emanações, brumas movediças!
Donner, vosso chefe, chama as suas hostes!
Eh, lá! Eh, lá! Eh, lá!
Aqui, irmãos! Indica-lhes o caminho da ponte!

Froh
A ponte vai dar ao castelo.
É leve mas firme sob os vossos passos.
Pisai, audazes, este caminho sem perigos.

Wotan
Já brilha tardio o Sol.
Em esplêndido ardor, sobressai, refulgente, o castelo.
À luz da manhã cintilando, valoroso,
ali estava sem dono, ante mim encantador e majestoso.
De manhã à noite, em penas e angustias,
não foi fácil conquistá-lo!
Avizinha-se a noite: contra os males desta ultima
oferece-nos agora abrigo.
Saúdo, pois, a fortaleza,
sem qualquer medo ou pavor. Segue-me, mulher:
vem morar no Walhalla comigo!

Fricka
Que significa esse nome?
Não me parece que o tenha alguma vez ouvido.

Wotan
Quem, para dominar o medo,
procurar o meu valor,
se viver vitorioso
lhe explicará o sentido.

Loge
Correm para o seu fim
Os que na sua grandeza tão fortes se crêem.
Quase me envergonho de colaborar com eles:
de voltar a transformar-me em ardente labareda
sinto um maldentido desejo.
Consumir aqueles que dantes me prenderam
em vez de, miseravelmente, com os cegos acabar,
mesmo que fossem os deuses mais divinos!
Não me parece isto bolice!
Vou pensar nisto: quem sabe que fareis?

As três filhas do Reno
Ouro do Reno! Ouro do Reno! Ouro puro!
Tão puro e claro, radioso, nos iluminavas!
Por ti, incorrupto, agora choramos!
Dai-nos o ouro!
Ah, devolvei-nos o ouro puro!

Wotan
Que lamentos se elevam até mim?

Loge
As filhas do Reno choram o ouro roubado.

Wotan
Malditos génios das águas!
Faz que cessem os seus obstinados clamores!

Loge
Vós que estais nas águas, porque chorais?
Ouvi o que Wotan vos reserva.
Para vós, donzelas, não brilhará mais o ouro,
mas no novo esplendor dos deuses
doravante, felizes, vos podereis banhar!

As filhas do Reno!
Ouro do Reno! Ouro do Reno! Ouro puro!
Ah, refulgisse ainda no abismo a tua claridade!
Confiança e fidelidade só lá no fundo existem.
Falso e cobarde é quem lá no alto se alegra!

Die Walküre

libreto: Richard Wagner

ERSTER AUFZUG

Siegmund
Ein Schwert verhiess mir der Vater,
ich fänd es in höchster Not.

A Valquíria

Libreto: Richard Wagner

1.° acto

Siegmund
Meu pai prometeu-me uma espada,
em tempo do maior perigo a acharia.

mit allen Sinnen
seh' ich nur sie,
die wonnig wogende Welle:
brach sie mein Bild,
so brenn' ich nun selbst,
sengende Glut
in der Flut zu kühlen:
ich selbst, wie ich bin,
spring' in den Bach:
o dass seine Wogen
mich selig verschlängen,
mein Sehnen schwänd' in der Flut!
Erwache, Brünnhilde!
Wache, du Maid!
Lache und lebe,
süsseste Lust!
Sei mein! sei mein! sei mein!

Brünnhilde
O Siegfried! dein
war ich von je!

Siegfried
Warst du's von je,
so sei es jetzt!

Brünnhilde
Dein werd' ich
ewig sein!

Siegfried
Was du sein wirst,
sei es mir heut'!
Fasst dich mein Arm,
umschling' ich dich fest:
schlägt meine Brust
brünstig die deine:
zünden die Blicke,
zehren die Atem sich:
Aug' in Auge,
Mund an Mund:
dann bist du mir,
was bang du mir warst und wirst!
Dann brach sich die brennende Sorge,
ob jetzt Brünnhilde mein?

Brünnhilde
Ob jetzt ich dein?
Göttliche Ruhe
rast mir in Wogen:
keuschestes Licht
lodert in Gluten:
himmlisches Wissen
stürmt mir dahin,
Jauchzen der Liebe
jagt es davon!
Ob jetzt ich dein?
Siegfried! Siegfried!
siehst du mich nicht?
Wie mein Blick dich verzehrt,
erblindest du nicht?
Wie mein Arm dich presst!
entbrennst du mir nicht?
Wie in Strömen mein Blut
entgegen dir stürmt,
das wilde Feuer
fühlst du es nicht?
Fürchtest du, Siegfried,
fürchtest du nicht
das wild wütende Weib?

Siegfried
Ha!
Wie des Blutes Ströme sich zünden,
wie der Blicke Strahlen sich zehren,
wie die Arme brünstig sich pressen—
kehrt mir zurück
mein kühner Mut,
und das Fürchten, ach!
das ich nie gelernt-
das Fürchten, das du
mich kaum gelehrt:
das Fürchten — mich dünkt—
ich Dummer vergass es nun gar!

Brünnhilde
O herrlicher Held!
O herrlicher Knabe!
Du hehrster Taten
hehrer Hort!
Lachend muss ich dich lieben:
lachend will ich erblieben:
lachend lass' uns verderben—
lachend zu Grunde geh'n!

Siegfried
Lachend erwachst
du Wonnige mir!

Brünnhilde
Fahr' hin, Walhalls...
...leuchtende Welt! Zerfall' in
Staub...

Siegfried
Brunnhilde lebt, Brunnhilde lacht!

Brünnhilde
...deine stolze Burg!

Siegfried
Heil dem Tage, der...
...uns umleuchtet!

Brünnhilde
Leb' wohl, prangende...
...Götterpracht!

Siegfried
Heil der Sonne...
...die uns bescheint!

Brünnhilde
End' in Wonne
du ewig Geschlecht!

Siegfried
Heil dem Licht,
das der Nacht entlaucht!

Brünnhilde
Zerreisst ihr Nornen
das Runen-Seil!

Siegfried
Heil der Welt,
der Brünnhilde lebt!
Sie wacht, sie lebt...

Brünnhilde
Götterdämmerung,
dunkle herauf!

com todos os sentidos
só a ela vejo,
a deliciosa, agitada onda:
se a minha imagem ela quebrasse,
eu mesmo me queimaria,
braseiro ardente,
para na torrente me estriar;
tal como estou, eu próprio
no caudal me lançarei:
ah, pudessem as suas vagas
submergir-me, ditoso,
e a minha angústia se diluísse na torrente.
acorda, Brünnhilde!
Desperta, donzela!
Ri e vive,
Prazer sem igual!
Sê minha! Sê minha! Sê minha!

Brünnhilde
Ah, Siegfried, tua
fui desde sempre!

Siegfried
Se desde sempre o foste,
agora sê-lo-ás!

Brünnhilde
Tua serei
para sempre!

Siegfried
O que hás-de ser,
sê-o hoje comigo!
Que os meus braços te agarrem,
que apertada te estreite;
pulse o meu peito
ardente contra o teu;
os olhares se incendeiem
esgotem-se os alentos,
olhos nos olhos,
boca na boca,
para mim serás então,
triste, aquela que foste e serás!
Não acabará, então, o ansioso cuidar
se agora Brünnhilde é minha?

Brünnhilde
Se agora sou tua?
Um divino descanso
em ondas me invade:
a mais casta luz
em braseiro chameja:
a sabedoria celeste
foge de mim, tempestuosa,
o júbilo do amor
vai-lhe no encalço!
Se agora sou tua?
Siegfried! Siegfried!
Não me vês tu?
Como te não cegou
o meu olhar devorador?
A pressão dos meus braços,
como te não inflamou?
Não sentes
o arrebatado ardor
do meu sangue em alvoroço,
como para ti se precipita?
Siegfried, terás medo?
Não tens medo, Siegfried,
da louca, furiosa mulher?

Siegfried
Ah!
Ao abrasar-se do sangue o tumulto,
ao inflamar-se o brilho do olhar,
quando os braços em paixão se apertam,
a mim retorna
o meu altaneiro valor
e o medo — ah!
que nunca aprendi —,
o medi que apenas tu
conseguiste ensinar-me,
o medo — julgo eu —
já, néscio, por completo esqueci!

Brünnhilde
Oh, meu herói menino!
Oh, mancebo glorioso!
Tu, dos feitos mais excelsos
tarte manancial!
Ridente devo amar-te,
ridente devo cegar-me,
rindo, deixamo-nos morrer,
rindo, a Terra nos receba!

Siegfried
Rindo, formosa
me despertas!

Brünnhilde
Adeus, do Walhalla...
...fulgurante mundo! A pó
se reduza...

Siegfried
Brünnhilde vive! Brünnhilde ri!

Brünnhilde
...teu altivo castelo!

Siegfried
Glória ao dia que...
...brilhante, nos cerca!

Brünnhilde
Adeus, esplendorosa...
...pompa dos deuses!

Siegfried
Glória ao Sol...
...que nos ilumina!

Brünnhilde
Extingue-se em paz,
raça eterna!

Siegfried
Glória ao dia,
que a noite aniquila!

Brünnhilde
Quebrai, Parcas,
o fio das escrituras!

Siegfried
Glória ao mundo,
em que vive Brünnhilde!
Ela acorda, ela vive...

Brünnhilde
Crepúsculo dos deuses,
estende o teu manto de trevas!

Nacht der Vernichtung,
neb'le herein!

Siegfried
...sie lacht mir entgegen!

Brünnhilde
Mir strahlt
zur Stunde,
Siegfrieds Stern:
er ist mir ewig,
ist mir immer...

Siegfried
Prangend strahlt
mir Brünnhildes Stern!
Sie ist mir ewig,
ist mir immer,
Erb' und Eigen,
Ein und All'!

Brünnhilde
...Erb' und Eigen,
Ein und All'!

Brünnhilde, Siegfried
Leuchtende Liebe,
lachender Tod! usw.

Noite da destruição,
espalha as tuas neblinas!

Siegfried
...Ela ri comigo!

Brünnhilde
Sobre mim brilha,
nesta hora,
de Siegfried a estrela:
ele é para mim, eternamente,
será sempre, para mim.

Siegfried
Resplandecente brilha
sobre mim a estrela de Brünnhilde!
Ela é para mim, eternamente,
será sempre, para mim,
herança e posse,
a única e o universo!

Brünnhilde
...herança e posse,
a única e o universo!

Brünnhilde, Siegfried
Fulgurante amor!
Morte risonha! etc.

Götterdämmerung
libreto: Richard Wagner

VORSPIEL

Siegfried
Durch deine Tugend allein
soll so ich Taten noch wirken?
Meine Kämpfe kiesest du,
meine Siege kehren zu dir:
auf deines Rosses Rücken,
in deines Schildes Schirm,
nicht Siegfried acht' ich mich mehr,
ich bin nur Brunnhildes Arm.

Brünnhilde
O wäre Brünnhild' deine Seele!

Siegfried
Durch sie entbrennt mir der Mut.

Brünnhilde
So warst du Siegfried und Brunnhild'?

Siegfried
Wo ich bin, bergen sich beide.

Brünnhilde
So verodet mein Felsensaal?

Siegfried
Vereint, faust er uns zwei!

Brünnhilde
O heilige Götter! Hehre Geschlechter!
Weidet eu'r Aug' an dem weihvollen Paar!
Gebrennt — wer will es scheiden?
Geschieden — trennt es sich nie!

Siegfried
Heil dir, Brünnhilde, prangender Stern!
Heil, strahlende Liebe!

Brünnhilde
Heil dir, Siegfried, siegendes Licht!
Heil, strahlendes Leben!

Beide
Heil! Heil! Heil! Heil!

DRITTER AUFZUG

Siegfried
In Leid zu dem Wipfel lauscht' ich hinauf,
da sang es noch und sang:
-Hei, Siegfried erschlug nun den schlimmen Zwerg!
Jetzt wann' ich ihm noch das herrlichste Weib.
Auf hohem Felsen sie schläft,
Feuer umbrennt ihren Saal;
durchschrittt er die Branst,
weckt' er die Braut,
Brünnhilde wäre dann sein!-

Hagen
Und folgest du des Vögleins Rate?

Siegfried
Rasch ohne Zögern zog ich nun aus,
bis den feurigen Fels ich traf:
die Lohe durchschritt ich
und fand zum Lohn
schlafend ein wonniges Weib
in lichter Waffen Gewand.
Den Helm löst' ich der herrlichen Maid:
mein Kuss erweckte sie kühn:
oh, wie mich brünstig da umschlang
der schönen Brunnhilde Arm!

Gunther
Was hör' ich!

Hagen
Erraist du auch dieser Raben Geraun?
Rache rieten sie mir!

Mannen
Hagen, was tust du?
Was tatest du?

Gunther
Hagen! was tatest du?

Hagen
Meineid rächt' ich!

Siegfried
Brunnhilde, heilige Braut!
Wach auf! Öffne dein Auge!
Wer verschloss dich wieder in Schlaf?
Wer band dich in Schlummer so bang?
Der Wecker kam: er küsst dich wach,
und aber der Braut bricht er die Bande:
da lacht ihm Brünnhildes Lust!
Ach! Dieses Auge, ewig nun offen!
Ach, dieses Atems wonniges Wehen!
Sag'es Vergehen, seliges Grauen:
Brunnhild' bietet mir — Gruss!

CREPÚSCULO DOS DEUSES

Prólogo

Siegfried
Assim, só pela tua virtude
poderei eu ainda realizar novos feitos?
As minhas batalhas escolhes,
a ti retornam as minhas vitórias:
no dorso do teu cavalo,
sob a guarda do teu escudo,
não me julgo mais Siegfried,
mas só o braço de Brünnhilde.

Brünnhilde
Ah, fosse Brünnhilde a tua alma!

Siegfried
Ela o meu valor inflama.

Brünnhilde
Serias, então, Siegfried e Brünnhilde?

Siegfried
Onde estou eu os dois se abrigam.

Brünnhilde
Assim fica deserta a minha sala rochosa?

Siegfried
Unidos, a ambos acolherá!

Brünnhilde
Oh, sagrados deuses! Raça sublime!
Pousai vossos olhos sobre o dedicado par!
Separados — quem os desunirá?
Desunidos — jamais se separarão!

Siegfried
Glória a ti, Brünnhilde, resplandecente estrela!
Glória, amor fulgurante!

Brünnhilde
Glória a ti, Siegfried, luz vitoriosa!
Glória, fulgurante vida!

Ambos
Glória! Glória! Glória! Glória!

3.° ato

Siegfried
Com pena o escutei lá mesmo no topo;
aí pousou ainda e cantou:
-Ela! Siegfried matou o maldoso anão!
Agora conheço para ele a mais excelsa mulher.
Dorme em alto rochedo,
um círculo de fogo rodeia o lugar;
se conseguisse transpor o braseiro,
a noiva acordaria,
Brünnhilde lhe pertenceria!-

Hagen
E seguiste o conselho do passarinho?

Siegfried
Rápido, pus-me sem delongas a caminho,
até que encontrei a rocha incandescente;
as labaredas então transpus
e deparou-se-me, como prêmio,
uma formosa mulher adormecida,
coberta de armas reluzentes.
O elmo desapertei à formosa donzela;
meu beijo audaz a despertou:
ah, como ardentemente ai me enlaçaram
os braços da bela Brünnhilde!

Gunther
Que oiço!

Hagen
Compreendes também o crocitar daqueles corvos?
Vingança! me aconselham eles!

Homens
Hagen, que fazes?
Que fizeste?

Gunther
Hagen, que fizeste?

Hagen
O perjúrio vinguei!

Siegfried
Brünnhilde, noiva sagrada!
Acorda! Abre os olhos!
Quem de novo te mergulhou no sono?
Quem te envolveu em tão pavoroso letargo?
Veio quem te despertou, te acordou com um beijo,
e novamente quebrou da noiva as cadeias:
Ai de Brünnhilde o júbilo lhe sorriu!
Ah, estes olhos, sempre doravante abertos!
Ah, deste alento o delicioso sopro!
Doce passamento, ditosa alvorada:
Brünnhilde dá-me a tua saudação!

Lucia di Lammermoor

Libreto: Salvatore Cammarano

Lucia de Lammermoor

Libreto: Salvatore Cammarano

A ação decorre na Escócia, em 1700. Lorde Henrique Ashton, desejoso de recuperar o esplendor dos baços quartéis de seu arruinado escudo de armas, projeta casar sua irmã Lúcia com o poderoso Lorde Artur Bucklaw. Contudo, Lúcia está apaixonada por Sir Edgar Ravenswood, por quem o irmão sente um ódio atávico. Lorde Henrique, a quem Normann põe ao corrente dos amores da irmã, jura pôr-lhes cobro. Com tristes pressentimentos, Lúcia espera, de noite, no parque do castelo, a chegada de Edgar para o advertir do perigo que os ameaça. Chega Edgar e anuncia à sua amada que tem de partir para França, mas que, antes, gostaria de apertar a mão de Henrique para restabelecer a paz entre as duas famílias, iniciando assim, de forma feliz, a sua união. Lúcia, porém, suplica a Edgar que continue a manter secreto o seu amor para que o ódio de seu irmão não aumente. Antes de se despedirem, Lúcia e Edgar juram novamente amor eterno e trocam anéis de núpcias. Passaram vários meses. Para que Lúcia aceda aos seus desejos, Henrique intercepta as cartas que Edgar escreve a sua irmã, ao mesmo tempo que, por meio de uma carta falsa, a consegue convencer da infidelidade daquele que ama. A jovem julga enlouquecer e, depois da intervenção de Raimundo, o capelão, consente finalmente em contrair casamento com Artur. No castelo de Henrique Ashton. Lúcia entra, transtornada, no salão, quase de razão perdida, para casar com Lorde Artur. Ignorando a verdade, os numerosos convidados alegram-se com o feliz acontecimento. Mas, mal acabam de assinar o contrato de casamento, rompendo a barreira dos criados, entra violentamente Edgar. Desembainham-se as espadas e todos pretendem matar o intruso, mas Raimundo interpõe-se e exibe o contrato matrimonial. Ao ver que Lúcia admite ter assinado o documento, Edgar devolve-lhe o anel, ao mesmo tempo que a amaldiçoa. Segue-se uma faustosa festa em honra dos noivos. A chegada de Raimundo interrompe o baile e vem perturbar a alegria buliçosa dos convidados: a trágica notícia de que é portador dá a conhecer a todos que Lúcia perdeu a razão e matou Artur. Após esta notícia, entra Lúcia, vestindo apenas uma camisa de noite, manchada de sangue. No seu delírio, a jovem imagina que, por fim, se encontra reunida a Edgar.

Raimondo
Eccola!

Coro
(O giusto cielo!
Par dalla tomba uscita!)

Lucia
Il dolce suono
mi colpì di sua voce!... Ah, quella voce
m'è qui nel cor discesa!
Edgardo! io ti son resa.
Fuggita io son da tuoi nemici...
Un gelo mi serpeggia nel sen...
Trema ogni fibra! Vacilla il piè!
Presso la fonte, meco t'assidi alquanto...
Ohimè! sorge il tremendo fantasma
e ne separa!
Qui ricoveriamo, Edgardo,
a piè dell'ara...
Sparsa è di rose!... Un'armonia celeste...
Di', non ascolti? — Ah, l'inno
suona di nozze!... Il rito
per noi s'appresta!... Oh me felice!
Oh gioia che si sente e non si dice!
Ardon gl'incensi... splendono
le sacre faci intorno!
Ecco il ministro!... Porgimi
la destra... Oh lieto giorno!
Alfin son tua, alfin sei mio!
A me ti dona un Dio.
Ogni piacer più grato
mi fia con te diviso...
Del ciel clemente un riso
la vita a noi sarà!

Raimondo, Normanno, coro
Ambi in sì crudo stato
di lei, Signor, di lei pietà!

Raimundo
Ai vem!

Coro
(Ah, justos céus!
Parece que saiu do túmulo!)

Lucia
Da sua voz
o doce timbre me tocou... Ah, aquela voz
penetrou-me no coração!
Edgardo? A ti me rendo.
Dos teus inimigos fugi...
em meu peito um gelo se insinua...
Toda eu tremo! O meu pé vacila!
Junto à fonte, comigo, às vezes te sentavas.
Ai de mim! Surge o tremendo fantasma
e separa-nos!
Refugiemo-nos aqui, Edgardo,
ao pé do altar...
Está coberto de rosas... uma harmonia celeste...
Diz, não ouves?... Ah, ressoa o hino
nupcial!... Para nós,
o rito se prepara!... Como sou feliz!
Oh, júbilo que se sente e não se diz!
Arde o incenso... brilham
em redor as sagradas chamas!
Eis o celebrante!... Dá-me
a tua mão direita... oh, venturoso dia!
Sou finalmente tua, es meu, enfim!
A mim Deus te entregou...
Cada prazer dos mais gratos
seja entre os dois repartido...
Do céu clemente um sorriso
a vida para nós será!

Raimundo, Normando, coro
Ambos num tão cruel estado
tende piedade dela, Senhor!

Henrique entra em cena e exige explicações sobre o crime. Confundindo-o com Edgar, Lúcia precipita-se para ele, pedindo-lhe perdão por ter consentido em unir-se a Artur e diz-lhe que rogará por ele no céu. Depois, levam-na, moribunda. Cheio de horror, Raimundo dirige-se a Normann e responsabiliza-o pela tragédia. Henrique e Edgar decidem bater-se em duelo na manhã seguinte. No cemitério de Ravenswood. Edgar prepara-se para o duelo, invocando a morte, a que se entregará como vítima. Para ele, a vida sem Lúcia já não tem sentido. Um grupo de habitantes de Lammermoor aproxima-se, para lhe comunicar que a jovem, completamente alienada, morreu. Ouve-se, ao longe, um lúgubre dobrar de sinos. Edgar desejaria ver sua amada pela última vez, mas Raimundo detém-no, fazendo-lhe ver que o destino se cumpriu uma vez mais. Então, mergulhado no mais profundo desespero, Edgar enterra no peito o seu próprio punhal, num gesto decidido de se unir a Lúcia na eternidade.

Edgardo
Tombi degl'avi miei. L'ultimo avanzo
d'una stirpe infelice
deh! raccogliete voi. Cessò dell'ira
il breve foco... Sul nemico acciaro
abbandonar mi vo'. Per me la vita
è orrendo peso!... L'universo intero
è un deserto per me senza Lucia!
Di faci tuttavia
splende il castello! Ah! scarsa
fu la notte al tripudio! Ingrata donna!
Mentr'io mi struggo in disperato pianto,
tu ridi, esulti accanto
al felice consorte!
Te delle gioie nel seno, io della morte!
Fra poco me ricovero
darà negletto avello.
Una pietosa lagrima
non scenderà su quello!
Ah! fin degli estinti, ahi misero!
manca il conforto a me!
Tu pur, tu pur dimentica
quel marmo dispregiato.
Mai non passarvi, o barbara,
del tuo consorte al lato... ah!
Rispetta almen le ceneri
di chi moria per te.

Coro
Oh meschina! oh fato orrendo!
Più sperar non giova ormai!
Questo dì che sta sorgendo
tramontar più non vedrai!

Edgardo
Giusto cielo!
Rispondete! Ah!
Di chi mai, di chi piangete?

Coro
Di Lucia...

Edgardo
Tumulo dos meus avós. O derradeiro fruto
de uma estirpe infeliz
ai! Recolhei. Da ira cessou
o breve lampejo... Sob o ferro inimigo
irei precipitar-me. Para mim a vida
é horrendo tardo!... O universo inteiro
um deserto é para mim sem Lúcia!
De tochas, todavia,
refulge o castelo! Ah! A noite curta foi
para a orgia! Mulher ingrata!
Enquanto eu me consumo em desesperado pranto,
tu ris, exultas ao lado
do afortunado consorte!
Tu, no seio da alegria, eu no da morte!
Em breve me cobrirá
abandonada campa...
Nem uma lágrima piedosa
sobre esta irá cair!
Ah, ale dos mortos, ai, mísero,
me falta a consolação!
Mas tu, tu porém esquece
este mármore desprezado:
nunca aqui passes, bárbara,
ao lado do teu consorte... ah!
Às cinzas, ao menos, respeita
daquele que por ti morre.

Coro
Oh, mesquinha! Oh, fado horrendo!
Mais se não deve esperar!
Este dia que desponta
já não verá terminar.

Edgardo
Justo céu!...
Respondei-me! Ah!
Mas por quem, por quem chorais?

Coro
Por Lúcia...

Edgardo
Lucia diceste?

Coro
La meschina...

Edgardo
Su parlate...

Coro
Sì: la misera sen muore.

Edgardo
Ah!

Coro
Fur le nozze a lei funeste...
Di ragion la trasse amore...
S'avvicina all'ore estreme,
e le chiede... per te geme...

Edgardo
Ah! Lucia muore! Ah, Lucia! Ah!
Questo di che sta sorgendo
tramontar più non vedrà la mia Lucia?
Ah!

Coro
Rimbomba
già la squilla in suon di morte!

Edgardo
Quel suono al cor mi piomba!
È decisa la mia sorte!...

Coro
Oh Dio!

Edgardo
Rivederla ancor vogl'io...

Coro
Qual trasporto, sconsigliato!
ah, desisti, ah, riedi in te!

Edgardo
Rivederla e poscia...

Raimondo
Dove corri, sventurato?
Ella in terra più non è.

Edgardo
Lucia!

Raimondo
Sventurato!

Edgardo
In terra più non è?
Ella dunque...

Raimondo
È in cielo.

Edgardo
Lucia più non è!...

Coro
Sventurato! Sventurato!

Edgardo
Tu che a Dio spiegasti l'ali,
a bell'alma innamorata,
ti rivolgi a me placata,
fece ascenda il tuo fedel.
Ahi se l'ira dei mortali
fece a noi sì cruda guerra,
se divisi fummo in terra,
ne congiunga il Nume in ciel.
Io ti seguo...

Raimondo
Farsennato!

Raimondo, coro
Ah! Che fai?

Edgardo
Morir voglio, morir voglio!

Raimondo, coro
Ritorna in te, ritorna in te!

Edgardo
No, no, no!

Raimondo
Che facesti?

Edgardo
A te vengo, o bell'alma.

Raimondo
Sciagurato!

Edgardo
Ti rivolgi, ah! al tuo fedel.

Raimondo
Pensa al ciel!

Edgardo
Ah, se l'ira dei mortali, ecc.
Sì cruda guerra...
O bell'alma, ne congiunga il Nume in ciel!
O bell'alma innamorata,
ne congiunga il Nume in ciel.

Raimondo, coro
Pensa al ciel! Pensa al ciel!

Coro
Quale orror!

Raimondo
O Dio, perdona!

Coro
Oh tremendo, oh nero fato!
Dio, perdona tanto orror!

Edgardo
Lucia, disseste?

Coro
A mesquinha...

Edgardo
Vamos, falai...

Coro
Sim, a misera está a morte.

Edgardo
Ah!

Coro
Foram-lhe as bodas funestas...
o amor destroiu-lhe a razão...
Aproxima-se a sua hora extrema,
por ti pergunta... geme por ti...

Edgardo
Ah! Lúcia morre! Ah, Lúcia! Ah!
Deste dia que desponta
já a minha Lúcia não verá o ocaso?
Ah!

Coro
Dobra já
o sino a finados.

Edgardo
Esse toque no meu coração cai pesadamente!
Está marcado o meu destino!

Coro
Oh, Deus!

Edgardo
Quero tornar a vê-la...

Coro
Que arrebatamento, imprudente!
Oh, desiste; oh, cai em ti!

Edgardo
Tornar a vê-la, e depois...

Raimundo
Para onde corres, desventurado?
Nesta terra já ela não está.

Edgardo
Lúcia!

Raimundo
Desventurado!

Edgardo
Já nesta terra não está?
Ela então...

Raimundo
Está no céu.

Edgardo
Lúcia já não existe?...

Coro
Desventurado! Desventurado!

Edgardo
Tu que até Deus abriste as asas,
oh, bela alma apaixonada,
volve para mim, apiedada,
contigo se eleva quem te foi fiel!
Ah, se a ira dos mortais
nos votou tão crua guerra,
se fomos separados na Terra
nos reúna Deus no céu.
Eu te sigo...

Raimundo
Alucinado!

Raimundo, coro
Ah, que fazes?

Edgardo
Quero morrer! Quero morrer!

Raimundo, coro
Cai em ti, cai em ti!

Edgardo
Não, não, não!

Raimundo
Que fizeste?

Edgardo
Contigo vou ter, oh, bela alma...

Raimundo
Desgraçado!

Edgardo
Volta-te, ah, para quem te foi fiel.

Raimundo
Pensa no céu!

Edgardo
Ah, se a ira dos mortais
nos votou tão crua guerra...
Oh, bela alma, no céu nos reúna Deus!
Oh, bela alma apaixonada,
nos reúna Deus lá nos céus!

Raimundo, coro
Pensa no céu! Pensa no céu!

Coro
Que horror!

Raimundo
Deus, perdoa-lhe!

Coro
Oh, tremendo; oh, negro fado!
Deus, perdoa tanto horror!

I masnadieri

libreto: Andrea Maffei

ATTO PRIMO

Amalia
Venerabile, o padre, è il tuo sembiante
come il volto d'un santo. Oh, sia tranquillo
il sonno tuo! T'involi
al dolor della vita, e ti consoli.
M'hai bandito il mio Carlo: ogni mia gioia
per lui cagion perdei.

Os Salteadores

libreto: Andrea Maffei

1.º ato

Amália
Venerável oh pai, é o teu semblante
como o rosto de um santo. Oh, que seja tranquilo
o teu sono! Esqueça
as agruras da vida e console-te.
O meu Carlos baniste... Toda a minha alegria
por tua causa perdi.

ma con le corrucciarmi non potrei.
La sguardo avea degli angeli
che Dio creò d'un riso...
I baci suoi stillavano
gioir di paradiso.
Nelle sue braccia!... un vortice
d'ebbrezza n'avvolgea,
come due voci unisone
sul core il cor battea.
Anima uniasi all'anima
fuse ad un foco istesso:
e terra e ciel parevano
stemprarsi in quell'amplesso.
Dolcezze ignote all'estasi
d'un immortal gustai:
sogno divin! ma sparvero,
né tornaran più mai.

ATTO SECONDO

Amalia
Tu del mio Carlo al seno
volasti, alma beata,
e il tuo soffrir terreno
or si fa gioia in ciel.
Sol io qui vivo in pianto
deserta e sconsolata:
oh! quanto invidio! oh, quanto
il tua felice avel!

Arminio
Ah, signora!

Amalia
Che vuoi!

Arminio
D'un gran misfatto
chieggo perdono.

Amalia
Mi lascia.

Arminio
Uditemi.

Amalia
Importuno!

Arminio
Il vostro Carlo... vive!

Amalia
Che parli?...

Arminio
Il vero: e vostro zio
vive ancor esso...

Amalia
Arrestati!... gran Dio!
Carlo vive? O caro accento,
melodia di paradiso!
Dio raccolse il mio lamento,
tu pietosa al mio dolor.
Carlo vive?... De terra e cielo
si rivestiva d'un sorriso,
gli astri, il sol non han più velo,
l'universo è tutto amor.

mas contigo não poderei zangar-me.
Tinha o olhar dos anjos
que Deus com um sorriso criou...
Os seus beijos ressumavam
um celeste regozijo.
Nos seus braços!... Turbilhão
de embriaguez nos arrastava;
como duas vozes unissonas,
coração com coração palpitava.
Alma a alma se uniam
num mesmo fogo consumidas:
e a Terra e o céu pareciam
dissolver-se nesse abraço.
Delícias ocultas após êxtases
de um imortal experimentei.
Sonho divino!, mas esvaeceu-se
para nunca mais voltar.

2.° ato

Amália
Tu do peito do meu Carlos
voaste, alma bem-aventurada,
e o teu sofrimento na Terra
se torna em júbilo no céu.
Só eu aqui vivo, em prantos,
perdida e desconsolada:
oh, quanto invejo, oh, quanto
o teu feliz seguir!

Arminio
Ah, senhora!

Amália
Que queres?

Arminio
De uma grande falta
peço perdão.

Amália
Deixa-me.

Arminio
Ouvi-me.

Amália
Importuno!

Arminio
Vosso Carlos... vive!

Amália
Que dizes?...

Arminio
É verdade: e vosso tio
está vivo também...

Amália
Para!... Grande Deus!
Carlos vive? Oh, palavra querida,
celeste melodia!
Deus ouviu o meu lamento,
teve piedade do meu desgosto.
Carlos vive?... Terra e céu agora
revestem-se de um sorriso;
os astros, o Sol, não estão já encobertos;
o universo é todo amor.

Il corsaro

libreto: Francesco Maria Piave

ATTO PRIMO
Coro, scena ed aria

Coro
Come liberi volano i venti
per le immense pianure de' mari
così corron gli arditi corsari
pugna e preda sull'onde a cercar.
Patria e regno
e a sì fiotto spumante,
nostro scettro è la nossa bandiera;
Noi sappiamo con anima altera
i pericoli e la morte affrontar.

Corrado
Fero è il canto de' prodi miei cosorti!

Coro
È la vita d'alterna fortuna,
ora scherno, or sorriso gradito,
e la morte un riposo infinito,
un confin tra la gioia e il dolor.
Su godiam! né ci caglia che il sangue
dalla destra sinistra ne grondi,
l'allegria delle tazze confondi
l'impresar del nocchiero che muor.
Su godiam!

Corrado
Ah! sì, ben dite...
guerra, perenne, atroce,
inesorabil guerra contro gli uomini tutti
io per essi fui reo,
tutti gli aborre!
Temuto da costor ed esecrato,
infelice son io, ma vendicate!
Tutto parea sorridere
all'amour mia gremiere:
L'aura, la luce, l'etere
e l'universo intero;
ma un fato inesorabile
ogni mio ben rapì,
più non vedrà risorgere
dell'innocenza i dì.

Giovanni
Della brezza col favore
sopra cetere naviglio
manda il greco esploratore
un fidato messaggiero.
Leggi e svelaci il mistero
che il tuo labbro a noi copri.

Coro
Svelaci il mistero.

Corrado
Pronti siate a seguirmi.
Gianni, a me tu appresta l'armi.
Risalpiam!

O Corsário

1.° ato
Coro, cena e ária

Coro
Como sopram, livres, os ventos
pela imensa extensão dos mares,
assim os valentes corsários
luta e presa buscam sobre as ondas.
Pátria e reino para nós
e a brisa espumejante;
nosso cetro, a rubra bandeira:
sabemos, com génio altaneiro,
os perigos e a morte enfrentar.

Corrado
Fero é o canto dos meus bravos companheiros!

Coro
É a vida de instável fortuna,
ora afronta, ora grato sorriso;
é a morte repouso infinito,
limite entre júbilo e dor.
Ânimo! gozemos! Que não seque o sangue
pela destra vencedora derramado,
a alegria das taças encubra
a maldição do pileto que morre.
Ânimo! Gozemos!

Corrado
Ah! sim, dizeis bem...
guerra perene, atroz,
inexorável guerra contra todos os homens;
por eles fui culpado,
a todos aborreço!
Por eles temido e execrado,
infeliz sou, mas estou vingado!
Tudo parecia sorrir
ao meu amor primeiro:
o ar, a luz, o éter
e o universo inteiro;
mas um fado implacável
todos os bens me roubou,
não mais verei ressurgir
os dias da inocência.

Giovanni
Com o favor da brisa,
em veloz navio
envia o explorador grego
um mensageiro fiel.
Lê e revela-nos o mistério
que teus lábios nos encobriram.

Coro
Revela-nos o mistério.

Corrado
Estejam prontos a seguir-me...
Gianni, apresta as minhas armas.
Levantar ferro!...

Trascorsa un'ora, tuoni il bronzo...
In questa sera ch'io comando alla bandiera.

Coro
Dici il ver? Tu stesso?

Corrado
Sì.
Sì: de corsari il fulmine
vibrar disegno io stesso:
dal braccio nostro oppresso
il Musulman cadrà.
All'armi, all'armi e intrepidi
cadiam, cadiam sull'empia Luna.

Coro
All'armi, all'armi e intrepidi
cadiam, cadiam sull'empia Luna.

Corrado
Qual passa in noi s'aduna
il perfido vedra.

Coro
Qual possa in noi s'aduna
il perfido vedra!

Corrado, coro
All'armi, all'armi, all'armi!

Corrado
Eccomi prigioniero!
Ambiziosi miei sogni, svaniste!
In forse è l'amor mio,
più amor la vita!
L'odio, l'amor istesso
mi sono atroce ambascia.
Infelice Medora!
Quanto di lei mi duol!
Il fero annunzio l'accidera;
pur se una spada avessi,
se questi ferri...
anime! vane lusinghe!
Al mio stanco cadavere
un istante di riposo s'accordi;
e faccia l'ore
men lente il sonno all'uom che muore!

ATTO SECONDO
Cavatina

Gulnara
Né sulla terra creatura alcuna
di me più sventurata!
M'ama Seid! io l'odio!
O vile musulman, tu non conosci
tu non comprendi ancora
que alma io chiuda in petto!
Per femme ed ora non ne avrai
l'affetto!
Vola talor dal carcere
libero il pensier mio
al sospirato e limpido
aere del ciel natio:
ivi ragita l'anima
scorda le sue catene,
oblia le antiche pene,
spazia va un ciel d'amor.

Eunuco
Seid celebra con gioia e festa
una vittoria ch'egli otterrà.
Vieni, a goderne tu pur t'apresta:
le spettatrice vuole il Pascià.

Gulnara
Verrò.
Voi pur con me verrete!
Al sua comando s'ubidirà.
Ah, conforto e sol la speme
per quest'anima smarrita:
il sentier della mia vita
non fia tutto di dolor.
Forse il cielo alfin placato
a pietà del pianto mio
darà-line a quel desio,
che m'infiamma e strugge il cor.

Coro di donne
Del Pascià tu sei desio,
sai la speme d'ogni core
tu regina del suo cor.

Gulnara
Ah conforto e sol la speme. ecc.

Coro di donne
Del Pascià tu sei desio. ecc.

Uma hora decorrida, o bronze ressoe...
esta noite serei eu a hastear a bandeira.

Coro
Falas verdade? Tu próprio?

Corrado
Sim.
Sim, o raio fulmíneo dos corsários
quero eu próprio despedir:
pelo nosso braço esmagado
o muçulmano cairá.
Às armas, às armas e, intrépidos,
caiamos, caiamos sobre o ímpio Crescente.

Coro
Às armas, às armas e, intrépidos,
caiamos, caiamos sobre o ímpio Crescente.

Corrado
Que força em nós se concentra
o pérfido vera!

Coro
Que força em nós se concentra
o pérfido vera!

Corrado, coro
Às armas, às armas, às armas!
[...]

Corrado
Eis-me prisioneiro!
Sonhos meus ambiciosos, voastes!
Está em dúvida a minha honra,
e, mais ainda, a minha vida!
O ódio, o próprio amor
são para mim angustia atroz.
Infeliz Medora!
Quanto me dói a sua sorte!
A infausta nova a matará.
Se, porém, tivesse uma espada,
se estes ferros...
Ai de mim! vãs ilusões!
A minha cansada carcaça
um instante de repouso se conceda,
e torne o sono
ao moribundo as horas menos lentas!

2.° ato
Cavatina

Gulnara
Sobre a Terra não há criatura alguma
mais do que eu desventurada!
Seid me ama! Eu odeio-o!
Oh, vil muçulmano, não conheces,
não consegueste ainda avaliar
a alma que em meu peito encerro!
Com jóias e ouro não ganharas
o meu afeto!
Às vezes, voa do cárcere,
livre, o meu pensamento
até aos suspirados e límpidos
ares do pátrio céu:
aí, a alma enlevada
as suas cadeias esquece,
olvida as antigas penas,
vagueia num céu de amor.

Eunuco
Seid celebra com alegria e festa
uma vitória que irá conseguir.
Vem, prepara-te para a desfrutar,
pois dela te quer espectadora o Paxá.

Gulnara
Irei.
Vos, porem, ireis comigo!
As suas ordens obedecerei.
Ah, é só a esperança o consolo
desta alma perturbada:
os caminhos da minha vida
não sejam só feitos de dor.
Talvez o céu, enfim aplacado,
do meu pranto se apiede,
ponha fim aquele desejo
que me inflama e consome o coração.

Coro de mulheres
Do Paxá és o desejo,
esperança de todos os corações
do seu coração és a rainha.

Gulnara
Ah, é só a esperança o consolo.
etc.

Coro de mulheres
Do Paxá és o desejo, etc.

Un ballo in maschera

libreto: Antonio Somma

ATTO SECONDO

Amelia
Ecco l'orrido campo ove s'accoppia
al delitto la morte!
Ecco là le colonne...
La pianta e là, verdeggia al piè. S'apriti
Ah, mi si agghia il core!
Sino il rumor de' passi miei, qui tutto
M'empie di raccapriccio e di terrore!
E se perir dovessi?
Perire! ebben, quando la sorte mia
Il mio dover tal è s'adempia, e sia
Ma dall'arido stelo divulsa
Come avrò di mia mano quell'erba
E che dentro di la mente convulsa
Quell'eterea sembianza morta
Che ti resta, perduto l'amor...
Che ti resta, mio povero cor!
Oh! chi piange, qual forza m arretra
M'attraversa la squallida via?
Su, coraggio... e tu fatti di pietra.
Non tradirmi, dal pianto ristà:
O finisci di battere e muor.
Tormentata, mio povero cor!
Mezzanotte! - Ah, che veggio? una testa
Di sotterra si leva... e sospira!
Ha negli occhi il balenio dell'ira
E m'affisa e terribile sta!
Deh! mi reggi, m'aita, o Signor.
Miserere il un povero cor!

Um Baile de Máscaras

2.° ato

Amélia
Eis o horrido campo onde o crime
à morte se associa.
Ali estão as colunas...
Na sua base, a planta verdeja. Aproximemo-nos.
Ah, gela-se-me o coração!
Até o rumor dos meus passos, aqui tudo
me enche de arrepios e terrores!
E se devesse morrer?
Morrer! Pois bem, quando o meu destino,
o meu dever tal for, assim se cumpra e seja.
Mas quando puder, por minha mão, arqueta
erva do árido talo arrancar,
e do espírito em tumulto
aquela imagem etérea apagar,
que te resta, perdido o amor...
que te resta, pobre coração?
Oh, que prantos, que força me atanda,
me atravessa o caminho sombrio?
Vamos, coragem... e tu faz-te de pedra.
não me traias, do pranto te alheia:
ah, para de bater o morre,
estingue-te, meu pobre coração!
Meia-noite! — Ah, que vejo? Uma cabeça
sai da terra... e suspira!
Tem nos olhos o fulgor da ira,
e fita-me, terrível está.
Ai de mim! Guia-me, ajuda-me, Senhor,
tem misericórdia de um pobre coração!

ATTO TERZO
Romanza
Riccardo
Forse la soglia attinse
e posa alfin
L'onore ed il dover fra i nostri petti
han rotto l'abisso.
Ah sì, Renato rivedrà l'Inghilterra.....
e la sua sposa lo seguirà.
Senza un addio, l'immenso ocean ne separi...
e taccia il core.
Esito ancor? ma, ah ciel, non lo degg'io?
Ah, l'ho segnato, il sacrifizio mio!
Ma se m'è forza perderti
per sempre, o luce mia,
a te verrà il mio palpito
sotto qual ciel tu sia.
chiusa la tua memoria
nell'intimo del cor.
Ed or qual reo presagio
lo spirito m'assale,
che il rivederti annunzia
quasi un desio fatale.
come se fosse l'ultima
ora del nostro amor?

3° ato
Romança
Ricardo
Talvez o limiar tenha alcançado
e, enfim, descanso.
A honra e o dever em nossos peitos
venceram o abismo.
Ah, sim, Renato voltará a ver a Inglaterra.
e a sua mulher segui-lo-á.
Sem um adeus, que o imenso oceano separe...
e admoeste o coração.
Ainda hesito? Mas, oh céus, não é o meu dever?
Ah, já rubricado está o meu sacrifício!
Mas se tenho que perder-te
para sempre, oh minha luz,
a ti chegará o meu anseio,
seja qual for o céu sob que tu estejas,
guardada a tua memória
no mais fundo do coração.
E agora, como mau presságio
o espírito me assedia —
que o tornar a ver-te anuncia
quase um desejo fatal.
como se fosse a última
hora do nosso amor.

la corona cingere confido
Fu vana impresa!...
In un carcere nacqui;
m'educava il deserto:
sol vivo perchè ignota e
mia regale stirpe!
I miei parenti sognarono un trono
e li destò la sciure!...
Oh, quando fine avran le mie sventure?
Oh, tu che in seno agli angeli
eternamente pura
salisti bella, incolume
dalla mortal jattura,
oh, tu che in seno agli angeli
salisti bella e pura,
non iscordar di volger
la sguardo a me tapino,
che senza nome ei esule,
in odio del destino,
chiedo anelando, ahi, misero,
la morte d'incontrar.
Leonora mia, soccorrimi:
pietà del mio penar,
soccorrimi, di me pietà!

esperou cingir a coroa.
Foi vão cometimento!...
Num cárcere nasci,
o deserto me educou.
Ainda vivo, porque desconhecida é
a minha estirpe real!
Meus pais sonharam com um trono,
com o machado acordaram!...
Oh, quando terão fim as minhas desventuras?
Oh tu, que junto aos anjos
eternamente pura,
te ergueste bela, incólume
do transe mortal,
oh tu, que junto dos anjos
saiste bela e pura,
não te esqueças de volver
o olhar para o desgraçado
que sem nome é desterrado,
odiado pelo destino,
procura, anelante — ai, mísero! —,
a morte encontrar.
Minha Leonor, socorre-me:
piedade para o meu penar,
socorre-me, tem dó de mim!

I due Foscari
libreto: Francesco Maria Piave

Jacopo
Notte! perpetua notte che qui regni!
Siccome agli occhi il giorno,
potessi almen celare al pensier reo
il fine disperato che m'aspetta!
Tarmi potessi alla costor vendetta!
Ma, o ciel!... che mai vegg'io!
Sorgon di terra mille et mille spettri!
Han irto crin...
guardi feroci, ardenti!
A sè mi chiaman essi!...
Uno s'avanza!... ha gigantesche forme!
Il suo reciso teschio
ferocemente colla manca porta!...
A me lo addita... e colla destra mano
mi getta in volto il sangue che se cola!
Ah! lo ravviso!... è desso
è Carmagnola!
Non maledirmi, o prode,
se son del Doge il figlio:
de' Dieci fu il Consiglio
che a morte ti dannò!
Ah! Me pure sol per frode
vedi quaggiu dannato,
e il padre sventurato
difendermi non può...
Cessa... la vista orribile
più sostener non so.

Os Dois Foscari

Jacopo
Noite! Perpétua noite que reina aqui!
Assim como dos olhos escondes o dia,
pudesses ao menos ocultar do meu intento
o fim desesperado que me espera!
Pudesses livrar-me da sua vingança!
Mas, oh céus!... Que vejo?...
Erguem-se da terra milhares de espectros!
Com bersultos cabelos...
olhares ferozes, ardentes,
chamam-me para eles!
Um se adianta!... Tem formas gigantescas!
O seu crânio decepado
traz iradamente na mão esquerda!...
Aponta-mo... e com a direita
me atira à cara o sangue que dele jorra!
Ah, reconheço-o!... É ele...
é Carmagnolo!
Não me amaldiçoes
se sou do Doge o filho:
foi dos Dez o Conselho
que à morte te condenou!
Ah, gois a mim, só por embuste,
embaixo aqui vês condenado
e meu pai desventurado
já não me pode defender...
Basta... visão horrenda
não posso mais suportar!

Luisa Miller
libreto: Salvatore Cammarano

Romanza
Rodolfo
Oh! fede negar potessi
agl'occhi miei!
Se cielo e terra,
se mortali ed angeli
attestarmi volessar
ch'ella non è rea...
mentite!... io responder dovrei,
tutti mentite...
Son cifre sue!
Tanta perfidia!...
un'alma sì nera! sì mendace!...
Ben la conobbe il padre!
Ma dunque i giuri, le speranze,
la gioia, le lagrime, l'affanno?...
Tutto è menzogna, tradimento, inganno!
Quando le sere al placido
chiaror d'un ciel stellato
meco ligaea nell'etere
lo sguardo innamorato,
e questa mano stringermi
dalla sua man sentia...
Ah! mi tradia!...
Allor, ch'io muto, estatico
da'labbri suoi pendea,
ed ella in suon angelico
-Amo, amo te sol-, dicea,
tal che sembrò l'empireo
aprirse all'alma mia!...
ah! mi tradia! mi tradia!

Luisa Miller

Romança
Rodolfo
Oh! Se pudesse não crer
no que os meus olhos viram!
Se céu e Terra,
se mortais e anjos
me quisessem aliançar
que ela não é falsa...
— Mentis!... — deveria responder —
Mentis todos!...
É a sua letra!
Tanta perfídia!...
Alma tão negra, tão mentirosa!...
Bem a conheceu meu pai!
Mas, então, as juras, as esperanças,
a alegria, as lágrimas, o alvoroço?...
Tudo é mentira, traição, engano!
Quando, à noite, pela tranquila
claridade de um céu estrelado,
comigo, no éter fixava
o olhar apaixonado,
e esta mão eu sentia
a mão dela apertar...
Ah, me traia!...
Quando eu, mudo e extasiado,
dos lábios seus pendia,
e ela, em tom angélico,
-Só a ti amo-, dizia,
parecia que o céu
até a minha alma se abria!...
Ah, me traia, me traia!

La battaglia di Legnano
libreto: Salvatore Cammarano

Cavatina
Arrigo
O magnanima, e prima delle città Lombarde.
O Milan valorosa, io ti saluto,
io dalla tomba sorto, al par di te!
S'accese all'ombra delle sacre tue
rinascenti mura il foco und'io
eternamente avvampero. —
Divina cagion de' miei sospiri,
io bevo l'aure alfin che tu respiri!
La pia materna mano
chiuse la mia ferita.
Eppur da te lontano
io non sentia la vita:
Come in un mar di pianto
parea sepolto il cor.
Ah! solo a te d'accanto
saprò ch'io vivo ancor.

A Batalha de Legnano

Cavatina
Arrigo
Oh, magnânima e primaz das cidades lombardas,
oh, valorosa Milão, eu te saúdo,
ao emergir, como tu, do sepulcro!
À sombra das tuas sagradas muralhas renovadas
se acendeu o fogo onde eu
me consumirei eternamente.
Divina causa dos meus suspiros,
bebo, enfim, o ar que tu respiras!
A mão piedosa maternal
fechou a minha ferida...
Confudo, longe de ti
eu não sentia a vida:
como num mar de pranto
sentia afundado o coração.
Ah, a teu lado somente
saberei que vivo ainda.

Jérusalem
libreto: Alphonse Royer e Gustav Vaëz

Recitatif et aria
Gaston
L'infamie! — l'infamie!
Prenez, prenez ma vie
Vos bourreaux, je les défie
mais mon honneur, mais mon honneur
Oh douleur!
O mes amis,
mes frères d'armes,
voyez mes pleurs,
voyez mes larmes.
Le déshonneur,
c'est trop affreux.
N'accablez pas
un malheureux
Mon dernier jour me sera doux
et je l'implore à vos genoux
Mais, par le ciel,
moi, traître infame,
je pleure, hélas!
je pleure comme une femme
Ah! c'est la pitié que je reclame,
Par quels accents vous attendrir?
O mes amis, sans me flétrir,
ah, laissez moi mourir

Jerusalém

Recitativo e ária
Gaston
Infâmia! Infâmia!...
Tomai, tomai a minha vida,
Os vossos verdugos desafio,
mas a minha honra, mas a minha honra...
Oh, dor!
Ó meus amigos,
meus irmãos de armas,
vede o meu pranto,
vede as minhas lágrimas.
É demasiado atroz
Não atormenteis
um infeliz.
O meu último dia ser-me-á grato,
de joelhos eu vo-lo imploro.
Mas — brada aos céus! —,
eu, traidor infame,
choro — ai de de mim! —,
choro como uma mulher.
Ah, é compaixão que eu reclamo,
com que palavras vos posso comover?
Oh, meus amigos, sem desonra,
ah, deixai-me morrer.

I lombardi alla prima Crociata
libreto: Temistocle Solera

Cavatina
Oronte
La mia letizia infondere
vorrei nel sua bel core!
Vorrei destar co' palpiti
del mio beato amore
tante armonie nell'etere
quanti pianeti egli ha:
ah! ir seco al cielo, ed ergermi
dove mortal non va!

Os Lombardos na Primeira Cruzada

Cavatina
Oronte
Quisera infundir o meu jubilo
no seu belo coração!
Quisera despertar, com o fremito
do meu sacrossanto amor,
tantas harmonias no éter
quantos planetas existem nele:
ah, ir com ela ao céu, e elevar-me
até onde mortal não vai!

Rigoletto
libreto: Francesco Maria Piave

Num salão do palacio do duque de Mântua. Decorre um baile animado que faz parte da brilhante festa com que o jovem duque, libertino e dado aos prazeres, obsequeia os seus cortesãos. O duque conta a Borsa a sua última aventura amorosa: durante três meses, seguiu uma bela jovem. Até agora, só se encontraram na igreja e a moça ignora quem ele é verdadeiramente. A sua casa fica numa rua afastada e todas as noites ela recebe a visita de um homem desconhecido. Entre os hóspedes, encontram-se o conde e a condessa de Ceprano, cuja beleza é gabada pelo duque, ao mesmo tempo que expõe o caráter fugaz dos seus amores.

Duca
Della mia bella incognita borghese
Toccare il fin dell'avventura io voglio.

Borsa
Di quella giovin che vedete al tempio?

Duca
Da tre lune ogni festa

Borsa
La sua dimora?

Duca
In un remoto calle:
Misterioso un uom v'entra ogni notte.

Rigoletto

Duque
Com a minha bela desconhecida burguesa
quero levar ao fim a aventura.

Borsa
Aquela jovem que vistes na igreja?

Duque
De há três luas, em todas as festas.

Borsa
E onde mora?

Duque
Em remota viela:
um homem misterioso entra lá todas as noites.

La forza del destino
libreto: Francesco Maria Piave

Romanza
Don Alvaro
La vita è inferno all'infelice
Invano morte desio!...
Sviglia!... Leonora!... O rimembranza!
Oh, notte ch'ogni ben mi rapisti!...
Sarò infelice eternamente...
è scritto...
Della natal sua terra il padre volle
spezzar l'estraneo giogo,
e coll'unirsi all'ultima degl'incas

A Força do Destino

Romança
D. Alvaro
A vida é um inferno para o infeliz...
Em vão desejo a morte!...
Sevilha?... Leonor!... Que recordações!
Oh, noite que todo o bem me roubaste!...
Serei infeliz eternamente...
Está escrito.
Da sua terra natal quis o meu pai
sacudir o estranho jugo
e ao unir-se com a última dos incas

Borsa
E sa colei chi sia
L'amante suo?

Duca
Lo ignora.

Borsa
Quante belta!... Mirate.

Duca
Le vince tutte die Cepron la sposa.

Borsa
Non s'oda il Conte, o Duca.

Duca
A me che importa?

Borsa
Dirlo ad altra ei patria...

Duca
Né sventura per me certo saria...

Ballata
Questa o quella per me pari sono
A quant'altre d'intorno mi vedo:
Del mio core l'impero non cedo
Meglio ad una che ad altra beltà.
La costoro avvenenza è qual dono
Di che il fato ne infiora la vita:
S'oggi questa mi torna gradita
Forse un altra doman lo sarà.
La costanza, tiranna del core,
Detestiamo qual morbo crudele.
Sol chi vuole si serva fedele:
Non v'ha amor se non v'è libertà.
De' mariti il geloso furore,
Degli amanti le smanie derido:
Anco d'Argo i cent'occhi disfido
Se mi punge una qualche beltà.

Borsa
E ela sabe
quem a requesta?

Duque
Ignora-o.

Borsa
Não faltam formosuras!... Olhai.

Duque
A todas leva a palma a esposa de Ceprano.

Borsa
Não vos oiça o conde, duque...

Duque
E que me importa?

Borsa
Poderia dizê-lo a outra...

Duque
Pesar para mim decerto não seria...

Balada
Esta ou aquela são para mim iguais
a quaisquer outras que vejo em redor:
do coração a soberania não cedo
mais a uma do que a outra beldade.
A sua formosura é a mercê
com que a sorte nos guarnece a vida.
Se hoje uma delas me agrada,
talvez outra amanhã aparecerá.
A constância, algoz dos corações,
expulsemos qual moléstia cruel.
Só quem quiser se mantenha fiel;
não existe amor se não há liberdade.
Da furia ciumenta dos maridos,
dos ardores dos amantes me rio,
até os cem olhos de Argos afronto
se me excita qualquer beldade. [...]

Aparece Rigoletto, bobo corcunda do duque e seu cumplice nas aventuras amorosas. Viu como a condessa de Ceprano passeava pelo braço do duque e troça do marido. Marullo reúne vários cortesãos para lhes revelar uma coisa sensacional: descobriu que Rigoletto tem uma amante que visita todas as noites. A festa é interrompida pela chegada do conde Monterone, que acusa o duque de ter seduzido a filha. Rigoletto troça do velho pai e este amaldiçoa o fidalgo e seu bobo. A cena é, agora, a rua. De um lado, a casa onde Rigoletto guarda a filha; do outro, a casa do conde de Ceprano. A noite já vai alta. Rigoletto, envolto na sua capa, vai visitar a filha. Não pode afastar da mente a maldição que Monterone lançou sobre ele. O bandido Sparafucile aproxima-se, oferecendo-lhe os seus serviços como assassino profissional; ato continuo, afasta-se. Rigoletto lamenta a sua sorte e o seu destino, pois não gosta de ser o bobo da corrupta corte do duque; odeia-o tanto como aos cortesãos que não têm pena dele e o tornam alvo das suas partidas. Só o amor pela sua filha Gilda o eleva à condição de ser humano e é à sua casa, e não à de uma amante, que vai todas as noites. Ninguém sabe que o bobo tem uma filha. Ao ver chegar Rigoletto, Gilda sai de casa e lança-se nos seus braços. Perturbado pelas recordações, quando ela o interroga sobre a sua identidade e o nome da mãe, Rigoletto chora amargamente o seu amor perdido. Gilda é, agora, a única alegria de sua vida.

Rigoletto
Pari siamo!... Io la lingua, egli ha il pugnale,
L'uomo son io che ride, ei quel che spegne!
Quel vecchio maledivami!...
O uomini! O natura!...
Vil scellerato mi faceste voi!...
O rabbia!... Esser difforme!... Esser buffone...
Non dover, non poter altro che ridere!...
Il retaggio d'ogni uom m'è tolto... il pianto...
Questo padrone mio,
Giovin, giocondo, si possente, bello,
Sonnecchiando mi dice:
Fa' chi io rida, buffone!
Forzarmi deggio e farlo!... Oh dannazione!...
Odio a voi, cortigiani schernitori!
Quanta in mordervi ho gioia!
Se iniquo son, per cagion vostra e sole.
Ma in altr'uom qui mi cangio!...
Quel vecchio maledivami!... Tal pensiero
Perchè conturba ognor la mente mia?
Mi cogliera sventura?... Ah, no, è follia...
Figlia!...

Gilda
Mio padre!

Rigoletto
A te d'appresso
Trova sol gioia il core appresso.

Gilda
Oh, quanto amore!

Rigoletto
Mia vita sei!
Senza te in terra qual bene avrei?

Gilda
Voi sospirate!... Che v'angе tanto?
Lo dite a questra povera figlia...
Se v'ha mistero... per lei sia franto...
Ch'ella conosca la sua famiglia.

Rigoletto
Ju non ne hai.

Gilda
Qual nome avete?

Rigoletto
A te che importa?

Gilda
Se non volete
Di voi parlarmi...

Rigoletto
Non uscir mai.

Gilda
Non vo che al tempio.

Rigoletto
Oh, ben tu fai.

Gilda
Se non di voi, almen chi sia
Fate ch'io sappia la madre mia.

Rigoletto
Deh, non parlare al misero
Del suo perduto bene...
Ella sentia, quell'angelo
Pietà delle mie pene...

Rigoletto
Somos iguais!... Eu a língua, ele o punhal tem:
Eu sou o homem que ri, ele o que mata!
Aquele velho amaldiçoou-me...
Oh, homens! Oh, natureza!...
Um vil celerado me fizestes!...
Oh, raiva!... Ser disforme!... Ser truão
não dever, não poder fazer mais do que rir!
A herança de todo o homem me é vedada — o pranto...
e este meu amo,
jovem, alegre, tão poderoso, belo,
ensonado me diz:
-Faz-me rir, truão!...-
E tenho de esforçar-me por isso!... Oh, maldição!...
Eu vos odeio, cortesãos molejadores!
Quanto prazer me dá achincalhar-vos!
Se sou perverso, é só por vossa culpa...
mas aqui em outro homem me transformo!...
Aquele velho amaldiçoou-me... Tal ideia,
porque conturba a cada instante o meu espírito?
Trar-me-á desventura? Ah, não, é loucura...
Filha!

Gilda
Meu pai!

Rigoletto
Só a teu lado
encontra alegria um coração cansado.

Gilda
Ah, quanto amor!

Rigoletto
Es a minha vida!
Sem ti, que outro bem teria na Terra?

Gilda
Vos suspirastes! Que vos aflige tanto?
Dizei-o a esta pobre filha...
Se mistério existe... pois revelai-o,
que ela conheça a sua família...

Rigoletto
Tu não a tens...

Gilda
Que nome tendes?

Rigoletto
E que te importa?

Gilda
Se não quereis
de vós falar-me...

Rigoletto
Não tornes a sair.

Gilda
Vou só à igreja.

Rigoletto
Ah, fazes bem!

Gilda
Se de vós não quereis falar, ao menos
que eu sabia quem foi a minha mãe.

Rigoletto
Ai, não faleis ao infeliz
do seu amor perdido...
Ela sentia, aquele anjo,
piedade das minhas penas...

Solo, difforme, povero,
Per compassion mi amò.
Maria... le zolle coprano
Lievi quel capo amato.
Sola or tu resti al misero...
O Dio, sii ringraziato!...

Gilda
Quante dolor!... Che spremere
Si amaro pianto può?
Padre, non più, calmatevi...
Mi lacera tal vista...
Il nome vostro ditemi,
Il duol che si v'attrista...

Rigoletto
A che nomarmi? È inutile!...
Padre li sono, e basti...
Me forse al mondo temono,
D'alcuno ho forse gli asti...
Altri mi maledicono...

Gilda
Patria, parenti, amici,
Voi dunque non avete?

Rigoletto
Patria!... Parenti!... Amici!
Culto, famiglia, patria,
Il mio universo è in te!

Sozinho, disforme, pobre,
por compaixão me amou.
Morreu... Que leve lhe seja
a terra que a cobriu.
Só tu ao mísero restas,
Graças vos dou, meu Deus!

Gilda
Quanta dor! Que poderá dar azo
a pranto tão amargo?
Pai... então... acalmai-vos...
Magoa-me ver-vos assim...
Dizei-me o vosso nome
e o mal que vos entristece.

Rigoletto
Um nome, para quê? É inútil!...
Teu pai sou que te baste...
Talvez haja quem me tema,
alguns me guardarão rancor...
outros me amaldiçoam...

Gilda
Pátria, parentes, amigos
não tendes pois?

Rigoletto
Pátria!... Parentes!... Amigos!...
Culto, família, pátria,
o meu universo está em ti! [...]

Rigoletto, angustiado, recomenda a Gilda que não saia de casa, a não ser para ir à igreja e, depois de fazer as mesmas recomendações à criada, afasta-se. O duque, que se introduziu no jardim sem ser visto, inteira-se de que Gilda é filha de Rigoletto.

Rigoletto
Ah! Veglia, o donna, questo fiore
Che a te puro confidai:
Veglia attenta, e non sia mai
Che s'offuschi il suo candor.
Tu dei venti dal furore,
Ch'altri fiori hanno piegato,
La difendi, e immacolato
Lo ridona al genitor.

Gilda
Quanto affetto!... quali cure!
Che temete, padre mio?
Lassù in cielo, presso Dio,
Veglia una angiol protettor.
Da noi toglie le sventure
Di mia madre il prego santo:
Non fia mai disvelto o franto
Questo o voi diletto fior.

Rigoletto
Alcun v'è fuori...

Gilda
Cielo!
Sempre novei sospetto...

Rigoletto
Alla chiesa vi seguiva mai nessuno?

Gilda
Mai.

Duca
(Rigoletto!)

Rigoletto
Se falor qui picchiar,
Guardatevi d'aprire...

Giovanna
Nemmeno al Duca?

Rigoletto
Non che ad altri a lui...
Mia figlia, addio.

Duca
(Sua figlia!)

Gilda
Addio, mio padre.

Rigoletto
Ah, vela por esta flor, mulher,
que a ti pura confiei.
Vela atenta, que jamais
Perigue a sua candura.
Dos ventos enfurecidos
que outras flores têm dobrado
defende-a e, imaculada,
restitui-a ao pai.

Gilda
Quanto afeto!... Tantos desvelos!
Meu pai, que temeis?
Lá no céu, a Deus vizinho,
vela um anjo protetor.
De nós afasta as desditas
da minha mãe a prece santa.
Jamais ficará murcha ou quebrantada
a vossa dileta flor.

Rigoletto
Está alguém lá fora...

Gilda
Céus!
Sempre com novas suspeitas...

Rigoletto
À igreja nunca alguem vos seguiu?

Gilda
Nunca.

Duque
(Rigoletto!)

Rigoletto
Se aqui por acaso baterem,
guardai-vos bem de abrir...

Giovanna
Nem mesmo ao duque?

Rigoletto
Muito menos a ele...
Minha filha, adeus...

Duque
(Sua filha!)

Gilda
Adeus, meu pai. [...]

Gilda confessa à criada que está apaixonada pelo jovem desconhecido que viu na igreja. O duque abandona o seu esconderijo e prostra-se aos pés de Gilda. Cantam um dueto de amor, interrompido pela entrada da criada, que lhes vem anunciar a chegada de Rigoletto. O duque corre a esconder-se. Gilda perguntou-lhe o seu nome e o duque fez-se passar por um estudante chamado Gualtier Maldè. Gilda repete, pensativa, o nome do seu amado. Entretanto, os cortesãos, comandados por Ceprano e Borsa, reuniram-se na rua para raptar a suposta amante de Rigoletto.

Gilda
Gualtier Malde... nome di lui si amato,
Ti scolpisci nel core innamorato!
Caro nome che il mio cor
Festi primo palpitar,
Le delizie dell'amor
Mi dêi sempre rammentar!
Cal pensiero il mio desir
A te sempre volerà,
E fin l'ultimo sospir,
Caro nome, tuo sarà.

Borsa
E là...

Ceprano
Miratela.

Coro
Oh, quanto è bella!

Marullo
Par fata od angiol.

Coro
L'amante è quella
Di Rigoletto.

Gilda
Gualtier Maldè... nome do meu amado,
gravei-te no coração apaixonado!
Nome querido, que pela primeira vez
o meu coração fizeste palpitar,
as delícias do amor
sempre me faz recordar!
Em espírito o meu desejo
para ti sempre voará
e até ao último suspiro,
nome querido, teu será.

Borsa
Está ali...

Ceprano
Olhai-a.

Coro
Oh, como é bela!

Marullo
Parece fada ou anjo.

Coro
É a amante
de Rigoletto. [...]

Rigoletto regressa a casa cheio de uma grande inquietação e encontra os cortesãos, que lhe dizem que vão raptar a condessa de Ceprano. Pedem-lhe que colabore com eles e que ponha também uma máscara. Mas a máscara que põem a Rigoletto tapa-lhe os olhos e os ouvidos, o que não lhe permite aperceber-se do que se passa. Os cortesãos raptam Gilda. Rigoletto dá-se conta, demasiado tarde, do engano de que foi vítima e, lembrando-se da maldição de Monterone, cai desmaiado. Numa sala do palácio, o duque é informado pelos cortesãos do rapto de Gilda.

Tutti
Duca, duca!

Duca
Ebben?

Todos
Duque, duque!

Duque
Então?

Tutti
L'amante
Fu rapita a Rigoletto.

Duca
Come! E d'onde?

Tutti
Dal suo tetto.

Duca
Ah! Ah! Dite, come fu?

Tutti
Scorrendo uniti remota via,
Brev'ora dopo caduto il dì,
Come previsto ben s'era in pria,
Rara beltade ci si scoprì.
Era l'ammasso di Rigoletto,
Che vista appena si dileguò.
Già di rapirla s'avea il progetto,
Quand'il buffone ver noi spuntò.
Che di Ceprano noi la contessa
Rapir volessimo, stolto crede;
La scala, quindi, all'uopo messa,
Bendato ei stesso ferma tiene.
Salimmo e rapidi la giovinetta
Ci venne fatto quinci asportar.
Quand'ei s'accorse della vendetta
Restò scornato ad imprecar.

Duca
(O cielo!... È dessa! la mia diletta!...
Ah, tutto il cielo non mi rapì)
Ma dove or trovasi la poveretta?

Tutti
Fu da noi stessi addotta or qui.

Todos
Raptamos
a Rigoletto a amante.

Duque
Como? É donde?

Todos
De sua casa.

Duque
Ah! Oh! Dizei como foi?

Todos
Juntos metemos por recôndita viela
pouco depois do Sol posto,
como há largo tempo calculáramos,
beldade rara ai descobrimos:
era a amante de Rigoletto
que, apenas vista, desapareceu.
Já para raptá-la nos aprestávamos,
quando o truão ali surgiu;
que de Ceprano a condessa
tencionávamos roubar, o tolo acreditou;
depois, a escada, bem colocada,
ele próprio, vendado, firme segurou.
Subimos e, rápido, a mocinha
conseguimos de lá arrancar.
Quando ele se deu conta da vingança,
ficou vexado, a praguejar.

Duque
(Oh, ceus!... É ela, a minha adorada!...
Ah, o céu nem tudo me roubou.)
Mas onde se encontra agora a pobrezinha?

Todos
Nos próprios a trouxemos para aqui.

Depois de se inteirar de que Gilda está no palácio, o duque, louco de alegria, apressa-se a reunir-se a ela. Aparece Rigoletto, que esconde a sua dor e suporta as troças dos nobres. Sabe que sua filha está no palácio e procura, com aparente indiferença, qualquer indício que o conduza até ela. Informado de que o duque está com a jovem, quer penetrar nos seus aposentos mas, detido pelos cortesãos, confessa que Gilda é sua filha.

Marullo
Povero Rigoletto!

Coro
Ei vien... Silenzio.

Tutti
Buon giorno, Rigoletto...

Rigoletto
(Han tutti fatto il colpo!)

Ceprano
Ch'hai di nuovo, buffon?

Rigoletto
Che dell'usato
Più noioso voi siete.

Tutti
Ah! ah! ah! ah!

Rigoletto
(Ove l'avran nascosta?...)

Tutti
(Guardate com'è inquieto!)

Rigoletto
Son felice...
Che nulla a voi nuocesse
L'aria di questa notte...

Marullo
Questa notte!...

Rigoletto
Sì... Ah, fu il bel colpo!...

Marullo
S'ho dormito sempre!

Rigoletto
Ah, voi dormiste!... Avrò dunque sognato!

Tutti
(Ve' come tutto osserva!)

Rigoletto
(Non è il suo.)
Dorme il Duca tuttor?

Tutti
Sì, dorme ancora.

Paggio
Al suo sposo parlar vuol la duchessa.

Ceprano
Dorme.

Paggio
Qui or con voi non era?

Borsa
È a caccia.

Paggio
Senza paggi!... senz'armi!...

Tutti
E non capisci
Che per ora vedere non può alcuno?

Rigoletto
Ah, ell'è qui dunque!... Ell'è col Duca!...

Tutti
Chi?

Rigoletto
La giovin che stanotte
Al mio tetto rapiste.
Ma la saprò riprender... Ella è là...

Tutti
Se l'amante perdesti, la ricerca
Altrove.

Rigoletto
Io vo mia figlia!

Tutti
La sua figlia!

Rigoletto
Sì, la mia figlia... d'una vittoria
Che?... Adesso non ridete?...

Marullo
Pobre Rigoletto!

Coro
Ele aí vem... Silêncio.

Todos
Bons dias, Rigoletto...

Rigoletto
(São todos autores do golpe!)

Ceprano
Que há de novo, truão?

Rigoletto
Só que, mais do que o costume,
sois enfadonho.

Todos
Ah! Ah! Ah! Ah!

Rigoletto
(Onde a terão escondido?)

Todos
(Vede como está inquieto!)

Rigoletto
Folgo bem...
Que nenhum de vós se tenha ressentido
dos ares desta noite...

Marullo
Esta noite!...

Rigoletto
Sim... Ah, foi belo o golpe!...

Marullo
Se dormi de um sono só!

Rigoletto
Ah, vós dormistes!... Terei então sonhado!

Todos
(Vede como tudo observa!)

Rigoletto
(Não o dela.)
Dorme ainda o duque?

Todos
Sim, ainda dorme.

Pajem
A seu esposo quer falar a duquesa.

Ceprano
Dorme.

Pajem
Há pouco não estava aqui convosco?

Borsa
Foi à caça.

Pajem
Sem pajens!... Sem armas!...

Todos
Pois não entendes
que neste momento não está para ninguém?

Rigoletto
Ah, então ela está aqui!... Ela está com o duque!...

Todos
Quem?

Rigoletto
A jovem que esta noite
de minha casa roubastes.
Mas conseguirei reavê-la... Ela está ali...

Todos
Se perdeste a amante, procura-a
noutro lugar.

Rigoletto
Quero a minha filha!

Todos
A sua filha!

Rigoletto
Sim, a minha filha... De façanha —
o quê?... — agora já não ridas?

Ella è là... la vogl'io...la renderete.
Cortigiani, vil razza dannata,
Per qual prezzo vendeste il mio bene?
A voi nulla per l'oro sconviene,
Ma mia figlia è impagabil tesor.
La rendete... o, se pur disarmata,
Questa man per voi fora cruenta:
Nulla in terra più l'uomo paventa,
Se dei figli difende l'onor.
Quella porta, assassini, m'aprite.
Ah! Voi tutti a me contro venite!
Ebbene, piango. Marullo... signore,
Tu ch'hai l'alma gentil come il core,
Dimmi tu dove l'hanno nascosta?
È là?... È vero?... tu taci!... chime!...
Miei signori... perdono, pietate...
Ai vegliardo la figlia ridate...
Ridonarla a voi nulla ora costa.
Tutto al mondo è tal figlia per me.
Pietà, pietà, signori, pietà.

Está ali... quero-a... Tendes de dar-ma.
Cortesãos, raça vil, maldita,
por que preço o meu bem vendestes?
Pelo preço do ouro a vós nada repugna,
mas a minha filha é impagável tesouro.
Entregai-ma... ou, embora desarmada,
esta mão em vós se ensanguentara:
nada sobre a Terra um homem teme,
se dos filhos defende a honra.
Abri-me aquela porta, assassinos!
Ah, vós todos vindes contra mim!
Pois bem, choro... Marullo... senhor,
tu que tens a alma tão gentil como o coração,
diz-me onde a têm escondida?
É ali?... É verdade?... Calas-te!... Ai de mim!
Meus senhores... perdão, piedade,
ao velho tornai a dar a filha...
restituí-la nada vos custa.
Esta filha é tudo no mundo para mim.
Piedade, piedade, senhores, piedade.

Gilda entra na sala e os cortesãos retiram-se. Depois de lhe confessar o seu amor por aquele que julgou ser um estudante pobre, Gilda é consolada por Rigoletto.

Gilda
Tutte le feste al tempio
Mentre pregava iddio,
Bello e fatale un giovane
S'offerse al guardo mio...
Se i labbri nostri tacquero
Dagli occhi il cor parlò.
Furtivo fra le tenebre
Sol ieri a me giungeva...
Sono studente, povero,
Commosso, mi diceva,
E con ardente palpito
Amor mi protestò.
Partì... il mio core aprivasi
A speme più gradita.
Quando improvvisi apparvero
Color che m'han rapita.
E a forza qui m'addussero
Nell'ansia più crudel.

Gilda
Todas as festas, na igreja,
enquanto a Deus eu rezava,
belo e fatal, um jovem
ao meu olhar se oferecia...
Calaram-se os nossos lábios, mas,
pelos olhos, o coração falou.
Oculto no escuro,
só ontem de mim se acercou...
Sou estudante, pobre
— comovido me dizia —,
e com frêmitos ardentes
o seu amor me confessou.
Partiu... o coração se me abria
às mais gratas esperanças,
quando, de súbito, apareceram
aqueles que me raptaram,
aqui me trouxeram, à força,
na mais cruel ansiedade.

Rigoletto
(Solo per me l'infamia
A lei chiedeva, o Dio...
Ch'ella potesse ascendere
Quanto caduto er io...
Ah, presso del patibolo
Bisogna ben l'altare!
Ma tutto ora scompare
L'altar si rovesciò!)
Piangi, fanciulla, e scorrere
Fa il pianto sul mio cor.

Rigoletto
(Só para mim a infâmia
a ti, meu Deus, peço...
que ela pudesse elevar-se,
tanto quanto eu possa cair...
Ah, junto ao patíbulo
é bem necessário o altar!
Mas tudo agora se extinguiu,
o altar se abateu.)
Chora, menina, e deixa
fluir o pranto sobre o meu coração.

Gilda
Padre, in voi parla un angelo
Per me consolator.

Gilda
Pai, por vós fala um anjo,
para mim consolador.

Rigoletto só pensa em se vingar. Quer matar o duque e, depois, fugir de Mântua na companhia da filha. A passagem de Monterone, que atravessa a sala para ser conduzido ao calabouço, torna mais forte a decisão de Rigoletto.

Rigoletto
No, vecchio, t'inganni... un vindice avrai.
Sì, vendetta, tremenda vendetta,
Di quest'anima è solo desio...
Di punirti già l'ora s'affretta.
Che fatale per te suonerà.
Come fulmin scagliato da Dio
Colpirti il buffone sagrà.

Gilda
O mio padre, qual gioia feroce
Balenarvi negli occhi veggio!
Perdonale... a noi pure una voce
Digerdono dal cielo verrà.
(Mi tradiva, pur l'amo, gran Dio.
Per l'ingrato ti chiedo pietà!)

Rigoletto
Não, velho, enganas-te... um vingador terás.
Sim, vingança, tremenda vingança
é desta alma o único desejo...
Do castigo já desponta a hora
que, fatal, para ti soará.
Como um raio por Deus despedido,
o truão saberá punir-te.

Gilda
Oh, meu pai, que feroz alegria
vejo-vos nos olhos faiscar!
Perdoai... Uma voz de perdão
do céu todavia nos virá.
(Trai-me, porém amo-o, Grande Deus,
para o ingrato piedade imploro!)

Uma paisagem desolada nas margens do rio Mincio, onde se encontra uma estalagem meio arruinada. Do outro lado do rio, a cidade de Mântua. Rigoletto esperou a oportunidade para demonstrar a filha que o duque lhe é infiel e conduz-la à hospedaria, obrigando-a a ver, por uma fresta, o que se passa no interior. O duque entrou na hospedaria disfarçado de soldado e é recebido por Sparafucile, que se apressa a ir buscar vinho. A sós, o duque expõe a opinião que tem sobre as mulheres.

Duca
La donna è mobile
Qual piuma al vento,
Muta d'accento
E di pensiero.
Sempre un amabile
Leggiadro viso
In pianto o in riso
È menzognero.
È sempre misero
Chi a lei s'affida,
Chi le confida
Mal cauto il core!
Pur mai non sentesi
Felice appieno
Chi su quel seno
Non liba amore!

Duque
A mulher é volúvel
como pena ao vento,
muda de palavra
e de pensamento.
Um rosto amável,
gentil feição,
em pranto ou riso,
Esconde a traição.
Desditoso é sempre
quem nela se fia,
quem o coração,
incauto, lhe confia!
Mas nunca se sente
plenamente feliz
senão quando em seu peito
o amor destruiu!

Sparafucile regressa com sua irmã, Madalena, mas afasta-se em seguida. Só com Madalena, o duque tenta seduzi-la. Gilda, que do seu esconderijo presenciou a cena, lamenta-se da infidelidade de seu amado.

Duca
Bella figlia dell'amore,
Schiavo son de' vezzi tuoi;
Con un detto sol tu puoi
Le mie pene consolar.
Vieni e senti del mio core
Il frequente palpitar.

Maddalena
Ah! Ah! Ride ben di core.
Che tai baie costan poco.
Quanto valga il vostro gioco
Mel credete, so apprezzar.
Sono avvezza, bel signore,
Ad un simile scherzar.

Gilda
Ah, così parlar d'amore
A me par l'infame ho udito!
Infelice cor tradito,
Per angoscia non scoppiar.

Duque
Bela filha do amor,
sou escravo da tua graça,
com um só dedo podes
minhas penas consolar.
Vem e sente do meu coração
o agitado palpitar.

Madalena
Ah! Ah! Rio com vontade,
tais gracejos custam pouco;
quanto vale o vosso jogo,
podeis crer, sei avaliar.
Estou afeita, meu belo senhor,
a semelhante brincar.

Gilda
Ah, assim de amor
ouvi o infame falar!
Infeliz coração traído,
não vás de dor estalar.

Perché, o credulo mio core,
Un tal uom dovevi amar?

Rigoletto
Taci, ei piangar non vale:
Ch'ei mentiva or sei secura...
Taci, e mia sarà la cura
La vendetta d'affrettar.
pronta fia, sarà fatale:
la saprollo fulminar.

Porquê, crédulo coração,
dever tal homem amar?

Rigoletto
Cala-te, de que te vale chorar?
De que mentia tens agora a certeza...
Cala-te, a mim cabe
a vingança apressar.
Ao chegar será fatal:
eu saberei fulminá-lo.

Rigoletto ordena a Gilda, que apesar da desilusão continua apaixonada pelo duque, que regresse a casa, se vista de homem e o espere, para partirem juntos para Verona. Gilda afasta-se. Rebenta uma grande trovoada, que não deixa o duque abandonar a hospedaria. Rigoletto contrata os serviços de Sparafucile para acabar com o duque e diz-lhe que voltará à meia-noite, para recolher o seu cadáver e o lançar ao rio. Madalena, que se agradou do belo jovem, pede a Sparafucile que não o mate, mas Sparafucile recusa-se a aceder aos seus desejos. Consente por fim, mas, para não perder o dinheiro recebido, combinam que o primeiro hóspede a chegar à hospedaria servirá de vítima. Gilda, que regressou vestida de homem, ouviu a conversa e decide sacrificar-se por aquele que ama. Bate à porta e é apunhalada por Sparafucile. A tempestade vai abrandando, ao mesmo tempo que um relógio anuncia a meia-noite. Rigoletto regressa à hospedaria; Sparafucile entrega-lhe um saco onde meteu o cadáver. Quando vai lançá-lo ao rio, Rigoletto ouve o duque que canta, ao longe. Desconcertado, abre o saco e descobre a terrível verdade. Cumprira-se a maldição. Gilda, que ainda vive, já não se pode salvar e morre nos braços do pai.

Gilda
Lassù, in cielo, vicina alla madre,
in eterno per voi pregherò.

Rigoletto
Non morir, mia tesoro... pietà...
mia colomba, lasciarmi non dei,
no, lasciarmi non dei.

Gilda
Lassù in cielo, vicina alla madre...

Rigoletto
Oh mia figlia!

Gilda
...in eterno per voi pregherò...

Rigoletto
No, lasciarmi non dei.

Gilda
...pregherò...

Rigoletto
Non morir...

Gilda
...per voi pregherò...

Rigoletto
...se t'involi, qui sol rimarrei,
non morire, o qui teco morrò!

Gilda
Non più. A lui...

Rigoletto
Oh mia figlia!...

Gilda
...perdonate...

Rigoletto
... Oh mia Gilda!

Gilda
...Mio padre...

Rigoletto
No, lasciarmi...
... non dei...

Gilda
...addio!
...Lassù in ciel...

Rigoletto
Non morir!

Gilda
...lassù in ciel...

Rigoletto
No, lasciarmi non dei.

Gilda
...pregherò...

Rigoletto
Non morir!

Gilda
...per voi prego...

Rigoletto
Gilda! mia Gilda! È morta!
Ah! la maledizione!

Lá no céu, junto a minha mãe,
por toda a eternidade rezarei por vós.

Rigoletto
Não morras, meu tesouro... piedade...
minha pomba, não podes deixar-me.
Não, não podes deixar-me!

Gilda
Lá no céu, junto a minha mãe...

Rigoletto
Oh, minha filha!

Gilda
... por toda a eternidade rezarei por vós.

Rigoletto
Não, não podes deixar-me.

Gilda
... rezarei...

Rigoletto
Não morras...

Gilda
... por vós rezarei...

Rigoletto
... se te vais, ficarei só.
Não morras, ou morro aqui contigo!

Gilda
Basta... ao culpado...

Rigoletto
Oh, minha filha!

Gilda
... perdoai.

Rigoletto
Oh, minha Gilda!

Gilda
... Meu pai...

Rigoletto
Não, deixar-me...
... não podes.

Gilda
... adeus!
Lá no céu...

Rigoletto
Não morras!

Gilda
... lá no céu...

Rigoletto
Não, não podes deixar-me.

Gilda
... rezarei...

Rigoletto
Não morras!

Gilda
... por vós, reza —

Rigoletto
Gilda! Minha Gilda! Morreu!
Ah, a maldição!

Carmen
Libreto: Henri Meilhac e Ludovic Halévy

Uma praça da cidade de Sevilha. À direita, a entrada de uma fábrica de tabaco. À esquerda, um posto da guarda. Chega a aldeã Micaela, que vai à procura do sargento D. José. Mas o sargento não está no quartel e Micaela afasta-se, com o propósito de voltar mais tarde. Dá-se o render da guarda e, no destacamento que entra, comandado por Zuniga, chega D. José. Feita a rendição no meio do barulho da criançada, o cabo Morales informa D. José da visita de Micaela. Entretanto, ouve-se o sino da fábrica de tabacos que anuncia o descanso das operárias. Com elas, sai Carmen, a mais bela e desenvolta, que todos os homens cortejam, e entoa uma habanera, cravando os olhos em D. José, por quem está apaixonada.

Jeunes gens
La cloche a sonné, nous, des ouvrières
Nous venons ici guetter le retour;
Et nous vous suivons, brunes cigarières,
En vous murmurant des propos d'amour.

Soldats
Voyez-les... Regards impudents,
Mine coquette,
Fumant toutes du bout des dents
La cigarette.

Les cigaretières
Dans l'air, nous suivons des yeux
La fumée
Qui vers les cieux
Monte, monte parfumée
Cela monte gentiment

Jovens
Já tocou a sineta, vimos aqui
das operárias esperar a saída;
e vamos seguir-vos, morenas cigarreiras,
segredando palavras de amor.

Soldados
Vede... olhar atrevido,
porte brejeiro
todas fumando, preso aos dentes,
um cigarro.

Cigarreiras
No ar, com os olhos seguimos
o fumo
que, nos ceus
se eleva, eleva, perfumado
Vai-nos subindo, de mansinho

A la fête,
Cela vous met doucement
L'âme en fête,
Le doux parler des amants
C'est fumée;
Leurs transports et leurs serments
C'est fumée.

Les jeunes gens
Sans faire les cruelles,
Ecoutez-nous, les belles,
Vous que nous adorons,
Que nous idolâtrons.

Les cigaretières
Le doux parler des amants
C'est fumée;
Leurs transports et leurs serments
C'est fumée.
Dans l'air nous suivons des yeux
La fumée.

Soldats
Mais nous ne voyons pas la Carmencita.

Tous
La voilà! Voilà la Carmencita!

Les jeunes gens
Carmen, sur les pas, nous nous pressons tous;
Carmen, sois gentille, ou moins reposs-nous.
Et dis-nous quel jour tu nous aimeras!

Carmen
Quand je vous aimerai?
Ma foi, je ne sais pas.
Peut-être jamais, peut-être demain!
Mais pas aujourd'hui, c'est certain.

Havanaise

Carmen
L'amour est un oiseau rebelle
Que nul ne peut apprivoiser,
Et c'est bien en vain qu'on l'appelle
S'il lui convient de refuser.
Rien n'y fait; menace ou prière:
L'un parle bien, l'autre se tait:
Et c'est l'autre que je préfère,
Il n'a rien dit, mais il me plaît.
L'amour, l'amour...
L'amour est enfant de Bohème,
Il n'a jamais connu de loi:
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime;
Si je t'aime, prends garde à toi!
L'oiseau que tu croyais surprendre
Battit de l'aile et s'envola:
L'amour est loin, tu peux l'attendre;
Tu ne l'attends plus... il est là.
Tout autour de toi, vite, vole,
Il vient, s'en va, puis il revient...
Tu crois le tenir, il t'évite:
Tu veux l'éviter, il te tient.

à cabeça,
vai-nos pondo, suavemente,
a alma em festa,
As falas doces dos apaixonados
tudo é fumo,
suas paixões e juramentos,
tudo é fumo

Jovens
Sem se fazerem mas,
escutai-nos, belezas
que nós adoramos
e idolatramos

Cigarreiras
As falas doces dos apaixonados,
tudo é fumo;
os seus arroubos e juras,
tudo é fumo.
No ar, com os olhos seguimos
o fumo,

Soldados
Mas não estamos a ver a Carmencita!

Todos
Aí vem! Aqui está a Carmencita!

Jovens
Carmen, todos no teu encalço andamos;
Carmen, sê boazinha, ao menos responde-nos
e diz-nos em que dia te dispões a amar-nos!

Carmen
Quando vos amarei?
Não sei, por minha fé.
Talvez nunca mais, talvez amanhã,
mas hoje é que não, isso é certo.

Habanera

Carmen
O amor é ave fugidia
que ninguem pode apanhar:
e em vão que a chamamos,
quando lhe dá para recusar.
Ameaça ou prece nada valem.
Um, bem-falante, outro calado,
mas é este que eu prefiro,
nada diz mas é do meu agrado.
O amor, o amor,
o amor é filho de cigano,
nunca soube o que era lei:
se não me amas, eu amo-te,
se te amo, ai de ti!
O pássaro que julgaste preso
bateu as asas, voou.
O amor está longe, podes espera-lo;
não o esperas e... aparece...
Em teu redor, depressa, depressa,
ele vem, vai e torna a vir.
Julgas segurá-lo, foge-te,
julgas fugir-lhe, estás preso.

Quando termina a sua canção, Carmen, ofendida com a indiferença de D. José, atira-lhe uma flor e entra novamente na fábrica. O sargento apanha a flor e fica a olhar para o andar de Carmen. Micaela aproxima-se e entrega ao sargento uma carta de sua mãe. D. José é feliz pois pensa que, um dia, Micaela será sua mulher. Mal se despede da jovem, ouve-se um grande bulício procedente da fábrica. As operárias precipitam-se para o capitão Zuniga, contando, aos gritos, que Carmen, numa briga, feriu com uma faca uma colega. Enquanto o capitão está a escrever o mandato de captura contra a cigana, esta consegue conquistar as boas graças do sargento com suas promessas de amor e este deixa-a escapar. Carmen marcou um encontro com o sargento, nessa noite, na taberna de Lillas Pastia.

Chanson et Duo

Carmen
Près des remparts de Séville,
Chez mon ami Lillas Pastia,
J'irai danser la sevguedille
Et boire du Manzanilla...
J'irai chez mon ami Lillas Pastia.
Oui, mais toute seule on s'ennuie
Et les vrais plaisirs sont à deux...
Donc pour me tenir compagnie,
J'emmènerai mon amoureux.
Mon amoureux!... il est au diable
Je l'ai mis à la porte hier...
Mon pauvre coeur très consolable
Mon coeur est libre comme l'air.
J'ai des galants à la douzaine,
Mais ils ne sont pas à mon gré
Voici la fin de la semaine,
Qui veut m'aimer je l'aimerai
Qui veut mon ame?... elle est à prendre...
Vous arrivez au bon moment,
Je n'ai guère le temps d'attendre
Car avec mon nouvel amant
Près des remparts de Séville,
Chez mon ami Lillas Pastia,
J'irai danser la sevguedille
Et boire du Manzanilla.
Dimanche, j'irai à mon ami Pastia!

Don José
Tais-toi.
Je l'avais dit de ne pas me parler

Carmen
Je ne te parle pas... je chante pour moi-même.
Et je pense...
Il n'est pas défendu de penser.
Je pense à certain officier.
Je pense à certain officier qui m'aime.
Et qui à mon tour, qui, qu'à mon tour
Je pourrais bien aimer...

Don José
Carmen!

Carmen
Mon officier n'est pas un capitaine,
Pas même un lieutenant, il n'est que brigadier.
Mais c'est assez pour une bohémienne.
Et je daigne m'en contenter!

Don José
Carmen, je suis comme un homme ivre.
Si je cède, si je me livre,
Ta promesse,
Tu la tiendras,
Si je t'aime, Carmen, tu m'aimeras?

Carmen
Oui...

Don José
Chez Lillas Pastia...

Canção e duelo

Carmen
Junto aos muros de Sevilha,
em casa do meu amigo Lillas Pastia,
irei dançar a seguidilha
e beber manzanilha
à casa irei do Lillas Pastia.
Sim, mas sozinha aborreço-me,
os autênticos prazeres sentem-se a dois...
por isso, para me fazer companhia,
Levo comigo meu namorado...
Meu namorado!... Foi para o diabo...
pu-lo ontem no olho da rua...
o meu pobre coração depressa se consola,
o meu coração está livre como o ar...
são à duzia os meus pretendentes,
mas não são cá do meu agrado,
estamos em fim-de-semana,
quem me quiser, eu o amarei.
Quereis a minha alma?... Pois está à mão...
em boa hora aqui chegais,
Não posso esperar mais tempo,
pois com o meu novo namorado —
junto aos muros de Sevilha,
em casa do meu amigo Lillas Pastia —
irei dançar a seguidilha
e beber manzanilha.
Domingo, vou visitar o meu amigo Pastia!

D. José
Cala-te.
tinha-te dito para não falares comigo.

Carmen
Não estou a falar contigo... estou a cantar para mim,
e a pensar...
Não é proibido pensar.
Penso num certo oficial,
penso num certo oficial que me quer,
que, por minha vez, sim, por minha vez,
poderei vir a amar...

D. José
Carmen!

Carmen
O meu oficial não é capitão,
nem mesmo um tenente, é só cabo...
mas chega para uma cigana,
e faço por me contentar!

D. José
Carmen, sinto-me como um ébrio:
se eu ceder, se a ti me entregar,
a tua promessa,
terás de manter...
se eu te amar, Carmen, amar-me-ás?

Carmen
Sim.

D. José
Em casa do Lillas Pastia...

Carmen
... nous danserons la seguedille.

Don José
Tu le promets!

Carmen
... en buvant du Manzanilla, ah!

Don José
Tu le promets!

Carmen
Près des remparts de Séville,
Chez mon ami Lillas Pastia,
Nous danserons la seguedille
Et boirons du Manzanilla.
Tra la la la la la!

Carmen
... dançaremos a seguidilha...

D. José
Tu o dizes!

Carmen
... bebendo manzanilha, ah!

D. José
Tu o dizes!

Carmen
Junto aos muros de Sevilha,
em casa do meu amigo Lillas Pastia,
iremos dançar a seguidilha
e beber manzanilha.
Tra-la-la-la-la-la!

A fuga da operaria provoca a prisão de D. José. Na taberna de Lillas Pastia, Reina grande animação e folguedo com as canções e as danças de Mercedes e Frasquita, às quais se juntam as de Carmen.

Chanson
Carmen
Les triangles des sistres tintaient
Avec un éclat métallique,
Et sur cette étrange musique
Les zingarellas se levaient.
Tambours de Basque allaient leur train.
Et les guitares forcenées
Grinçaient sous des mains obstinées
Même chanson, même refrain.
Tra-la-la-la...
Les anneaux de cuivre et d'argent
Reluisaient sur les peaux brunes
D'orange ou de roupe zébrées
Les étoffes flottaient au vent.
La danse indécise et timide,
D'abord indécise et timide,
Plus vive ensuite et plus rapide.
Cela montait, montait, montait!...
Tra-la-la-la...

Mercédès et Frasquita
Tra-la-la-la...

Carmen
Les Bohémiens à tour de bras,
De leurs instruments faisaient rage.
Et cet éblouissant tapage
Ensorcelait les zingaras!
Sous le rythme de la chanson
Ardentes, folles, enfiévrées,
Elles se laissaient, enivrées,
Emporter par le tourbillon!
Tra-la-la-la...

Les trois vois
Tra-la-la-la...

Canção
Carmen
As varetas dos sistros tiniam
com um metálico soar,
e ao toque desta música bizarra,
as ciganas se levantavam.
O estrépito dos pandeiros não parava
e as violas em delírio
gemiam, por mãos incansáveis tocadas,
o mesmo canto e o mesmo refrão.
Trá-la-lá-la-lá...
Anéis de cobre e de prata
em peles morenas faiscavam,
de laranja ou vermelho listadas
as roupagens ao vento adejavam;
a dança ao canto se unia,
primeiro indecisa e tímida,
depois mais viva e mais rápida.
e assim crescia, crescia, crescia!...
Tra-la-la-la-la-la...

Mercedes e Frasquita
Trá-la-lá-lá...

Carmen
Os ciganos, com vigor,
os instrumentos tangiam,
e esse tumulto alucinante
as ciganas arrebatava!
Sob o ritmo da canção,
ardentes, doidas, febris,
elas deixavam-se, estonteadas,
arrastar pelo turbilhão!
Trá-la-lá-la...

As três vozes
Tra-la-la-la...

O capitão Zuniga diz a Carmen que o sargento já cumpriu a pena e está livre. Entra triunfalmente o toureiro Escamillo, que é aplaudido pelos seus admiradores e dirige as suas atenções para Carmen, de cujos encantos se encontra preso.

Couplet
Escamillo
Votre toast... je peux vous le rendre,
Senors, car avec les soldats
Oui, les toréros peuvent s'entendre.
Pour plaisirs ils ont les combats.
Le cirque est plein, c'est jour de fête.
Le cirque est plein du haut en bas.
Les spectateurs perdant la tête
S'interpellent à grand fracas:
Apostrophes, cris et tapage
Poussés jusqu'à la fureur.
Car c'est la fête du courage,
C'est la fête des gens de coeur.
Allons! en garde, allons, ah!
Toréador, en garde!
Toréador! Et songe bien, oui,
Et songe en combattant
Qu'un oeil noir te regarde
Et que l'amour t'attend.

Tout le monde
Toréador, en garde! *etc.*

Escamillo
Tout d'un coup on a fait silence
Que se passe-t-il?
Plus de cris! C'est l'instant, le taureau s'élance
En bondissant hors du toril...
Il entre, il frappe, un cheval roule
En entraînant un picador.
Ah! Bravo! toro!... hurle la foule.
Le taureau va, il vient et frappe encore.
En secouant ses banderilles plein de fureur!
Il court, le cirque est plein de sang;
On se sauve... on franchit les grilles:
C'est ton tour maintenant, Allons...
Toréador, en garde,
Et songe bien, oui, songe en combattant
Qu'un oeil noir te regarde
Et que l'amour t'attend.

Frasquita, Escamillo, Mercédès, Carmen
L'amour!

Tout le monde
Toréador, Toréador,
L'amour t'attend!

Copla
Escamillo
O vosso brinde... peço retribui-lo,
senhores, pois com os soldados,
sim, os toureiros podem entender-se:
ambos têm por prazer o combate.
A praça está cheia, é dia de festa,
a praça está cheia de cima a baixo.
Os espectadores, fora de si,
interpelam-se com grande soada:
gritos, bulha, imprecações
levados até ao furor,
pois estamos na festa da coragem,
estamos na festa da gente de valor.
Vamos! Atenção! Vamos! Ah!
Toureiro, atenção!
Toureiro! e pensa bem, sim,
pensa, enquanto lidas,
que olhos negros te contemplam
e que o amor te espera.

Todos
Toureiro, atenção! *etc.*

Escamillo
De súbito, fez-se silêncio
Que se passa aí?
Nem mais um grito! E agora! O touro precipita-se
impetuoso, para fora do touril...
entra, marra, um cavalo tomba,
arrastando um picador.
Eia! Bravo! Touro!... berra a multidão.
O touro vai, volta e torna a marrar...
sacode cheio de fúria as bandarilhas!
Vai correndo, a arena enche-se de sangue:
uns fogem... outros saltam a barreira:
chegou agora a tua vez. Vamos...
Toureiro, atenção,
e pensa bem, sim, pensa enquanto lidas,
que olhos negros te contemplam
e que o amor te espera.

Frasquita, Escamillo, Mercedes, Carmen
O amor!

Todos
Toureiro, toureiro,
o amor te espera!

Carmen, que espera, ansiosa, a chegada de D. José, não liga às atenções que lhe são dispensadas por Escamillo. Quando as ciganas se dispõem a deixar a taberna, os contrabandistas Remendado e Dancairo tentam convencê-las a entreterem os carabineiros enquanto eles passam as mercadorias. Mas Carmen, pendente da chegada de D. José, recusa-se.

Quintette
Dancaire
Nous avons en tête une affaire.

Frasquita
Est-elle bonne, dites-nous?

Mercédès
Est-elle bonne, dites-nous?

Dancaire
Elle est admirable, ma chère.
Mais nous avons besoin de vous.

Les trois femmes
De nous?

Quinteto
Dancairo
Temos em vista um negócio.

Frasquita
Diz-nos, um bom negócio?

Mercedes
Diz-nos, um bom negócio?

Dancairo
Negócio admirável, querida;
mas precisamos de vocês.

As três mulheres
De nós?

Les deux hommes
De vous.
Car nous l'avouons humblement,
Et fort respectueusement
Quand il s'agit de tromperie,
De duperie, de volerie,
Il est toujours bon, sur ma foi,
D'avoir les femmes avec soi.
Et sans elles,
Mes toutes belles,
On ne fait jamais rien de bien.

Les trois femmes
Ooo! sans nous jamais rien
De bien?

Les deux hommes
N'êtes-vous pas de cet avis?

Les trois femmes
Si fait, je suis de cet avis.

Tous les cinq
Quand il s'agit de tromperie,
De duperie,
De volerie,
Il est toujours bon, sur ma foi,
D'avoir les femmes avec soi,
Et sans elles,
Les toutes belles,
On ne fait jamais rien
De bien.

Dancaire
C'est dit alors, vous partirez.

Mercédès et Frasquita
Quand vous voudrez.

Dancaire
Mais tout de suite.

Carmen
Ah! permettez,
S'il vous plaît de partir, partez,
Mais je ne suis pas du voyage,
Je ne pars pas... je ne pars pas.

Les deux hommes
Carmen, mon amour, tu viendras,
Et tu n'auras pas le courage
De nous laisser dans l'embarras.

Carmen
Je ne pars pas, je ne pars pas.

Mercedès et Frasquita
Ah! Ma Carmen, tu viendras.

Carmen
Je ne pars pas! Je ne pars pas!

Dancaire
Mais au moins la raison, Carmen, tu la diras?

Les quatre
La raison!...

Carmen
Je la dirai certainement.

Les quatre
Voyons!

Carmen
La raison, c'est qu'en ce moment...

Les quatre
Eh bien?

Carmen
... je suis amoureuse.

Les deux hommes
Qu'a-t-elle dit?

Les deux femmes
Elle dit qu'elle est amoureuse.

Les deux hommes
Amoureuse?

Les deux femmes
Amoureuse?

Carmen
Oui, amoureuse!

Dancaire
Voyons, Carmen, sois sérieuse.

Carmen
Amoureuse à perdre l'esprit.

Les deux hommes
La chose, certes, nous étonne,
Mais ce n'est pas le premier jour
Ou vous aurez su, ma mignonne,
Faire marcher de front le devoir et l'amour.

Carmen
Mes amis, je serais fort aise
De partir avec vous ce soir,
Mais cette fois, ne vous déplaise,
Il faudra que l'amour passe avant le devoir.

Dancaire
Ce n'est pas là ton dernier mot?

Carmen
Absolument!

Remendado
Il faut que tu te laisses attendrir.

Tous les quatre
Il faut venir, Carmen, il faut venir.
Pour notre affaire
C'est nécessaire, car entre nous...

Les deux femmes
Car entre nous...

Carmen
Quant à cela, je l'admets, avec vous...

Tous
Quand il s'agit de tromperie,
De duperie,
De volerie, *etc.*

Os dois homens
De vocês,
pois, confessamo-lo humildemente,
e muito respeitosamente:
quando se trata de falsidade,
de embuste e ladroeira,
e sempre bom, por minha fé,
ter consigo mulheres.
E sem elas,
minhas belas,
nunca se faz nada bem.

As três mulheres
Como? sem nós nada se faz
bem feito?

Os dois homens
Não são dessa opinião?

As três mulheres
Pois claro, sou dessa opinião.

Os cinco
Quando se trata de embuste,
falsidade,
ladroeira,
e sempre bom, por minha fé,
ter consigo mulheres,
pois sem elas,
as belas,
nunca se faz nada
bem.

Dancairo
Está dito, então, vêm connosco?

Mercedes, Frasquita
Quando quiserem.

Dancairo
E para já.

Carmen
Ah, dão-me licença?
Se lhes apetece ir, pois vão,
mas eu não alinho na viagem,
não vou... não vou.

Os dois homens
Carmen, meu amor, tens de vir,
não vais ter coragem
de nos deixar em embaraços.

Carmen
Não vou, não vou.

Mercedes e Frasquita
Ah, minha Carmen, tens de vir.

Carmen
Não vou! Não vou!

Dancairo
Mas, ao menos, a razão não a dirás?

Os quatro
A razão!...

Carmen
Não tenho dúvida em dizê-la!

Os quatro
Então?

Carmen
A razão é que, neste momento...

Os quatro
E depois?

Carmen
... estou apaixonada.

Os dois homens
Que disse ela?

As duas mulheres
Diz que está apaixonada.

Os dois homens
Apaixonada?

As duas mulheres
Apaixonada?

Carmen
Sim, apaixonada!

Dancairo
Ora, Carmen, fala a sério.

Carmen
Apaixonada até à loucura.

Os dois homens
Isso, decerto, nos espanta,
mas não é a primeira vez
que soubeste, minha joia,
combinar o dever e o amor.

Carmen
Meus amigos teria muito gosto
de partir esta noite com vocês,
mas tenham paciência, desta vez
o amor passará antes do dever.

Dancairo
Não pode ser a tua última palavra!

Carmen
Absolutamente!

Remendado
Tens que te deixar convencer.

Os quatro
É preciso tu vires, Carmen, é preciso vires.
Para o nosso negócio
é necessário, porque, entre nós...

As duas mulheres
Porque, entre nós...

Carmen
Quanto a isso, é verdade, com vocês...

Todos
Quando se trata de embuste
falsidade,
ladroeira, *etc.*

Os contrabandistas sugerem a Carmen que convença D. José a juntar-se a eles. Chega D. José, cego de paixão por Carmen, mas, quando se ouve o toque do recolher, quer regressar ao quartel para cumprir o seu dever. Carmen tenta detê-lo; se se for embora é porque não gosta dela. Mas D. José, declarando-lhe uma vez mais o seu amor, insiste na obrigação de partir.

Don José
La fleur que tu m'avais jetée,
Dans ma prison m'était restée
Flétrie et sèche.
Cette fleur gardait toujours sa douce odeur:
Et pendant des heures entières,
Sur mes yeux fermant mes paupières,
De cette odeur je m'enivrais
Et dans la nuit je te voyais.
Je me prenais à te maudire,
A te détester, à me dire:
Pourquoi faut-il que le destin
L'ait mise là sur mon chemin?
Puis je m'accusais de blasphème
Et je ne sentais en moi-même
Qu'un seul désir, un seul espoir,
Te revoir, ô Carmen, oui, te revoir!
Car tu n'avais eu qu'à paraître,
Qu'à jeter un regard sur moi
Pour t'emparer de tout mon être
Ô, ma Carmen
Et j'étais une chose à toi
Carmen, je t'aime.

D. José
A flor que tu me lançaste,
esteve comigo na prisão.
murcha e ressequida.
Esta flor conservou sempre o seu doce odor:
e durante horas inteiras,
quando os meus olhos fechava,
com o seu aroma me enebriava
e na noite te vislumbrava.
Principiava a amaldiçoar-te,
a detestar-te, a dizer para comigo
o que teria levado o destino
a colocá-la ali, no meu caminho?
Em seguida, acusava-me de blasfémia
e, no íntimo, apenas sentia
um único desejo, uma única esperança:
voltar a ver-te, ó Carmen, sim, voltar a ver-te!
Pois fora só preciso apareceres,
sobre mim lançar o teu olhar,
para de todo o meu ser te assenhoreares,
ó minha Carmen,
e tornei-me coisa tua.
Carmen, amo-te.

Don José
Enfin ma colère trouve à qui parler, le sang,
Oui, le sang, je l'espère, va bientôt couler!
Mettez-vous en garde et veillez sur vous!
Tant pis pour qui tarde à parer les coups!

Escamillo
Quelle maladresse, j'en rirais vraiment!
Chercher la maîtresse et trouver l'amant!
Mettez-vous en garde et veillez sur vous!
Tant pis pour qui tarde à parer les coups!

D. José
Finalmente, posso dar livre curso à minha raiva... O sangue
sim, o sangue, assim espero, não tardará a correr!
Ponha-se em guarda e cuide de si!
Ai de quem se atrase a esquivar-se aos golpes!

Escamillo
Que falta de jeito, da vontade de rir!
Procurar a amante e encontrar o amigo!
Ponha-se em guarda e cuide de si!
Ai de quem se atrase a esquivar-se aos golpes!

D. José parte com Micaela, desprezado por Carmen, mas promete-lhe que se tornarão a ver. À porta da praça de touros de Sevilha. A multidão espera os toureiros. Chega Escamillo, acompanhado por Carmen. Frasquita e Mercedes avisam Carmen da presença de D. José. Mas Carmen não o teme e está disposta a falar com ele. D. José suplica-lhe que volte para junto dele, mas tudo é inútil. Carmen tomou uma decisão: será livre ou morrerá. Lança aos pés de D. José o anel que este lhe dera, um dia, como prova de amor e dirige-se para a praça, onde a multidão aclama Escamillo. D. José, louco de ciume, puxa da navalha e crava-a no ventre de Carmen.

Escamillo
Si tu m'aimes, Carmen, tu pourras tout à l'heure
Être fière de moi.

Carmen
Je t'aime, Escamillo, je t'aime et que je meure
Si j'ai jamais aimé quelqu'un autant que toi.

Plusieurs voix
Place, place au seigneur alcalde!

Frasquita
Carmen, un bon conseil, ne reste pas ici.

Carmen
Et pourquoi, s'il te plaît?

Mercédès
Il est là.

Carmen
Qui donc?

Mercédès
Lui, Don José.
Dans la foule il se cache; regarde.

Carmen
Oui, je le vois.

Frasquita
Prends garde.

Carmen
Je ne suis pas femme à trembler devant lui.
Je l'attends... et je vais lui parler.

Mercédès
Carmen! Crois-moi, prends garde!

Carmen
Je ne crains rien!

Frasquita
Prends garde!

Duo final

Carmen
C'est toi?

Don José
C'est moi.

Carmen
L'on m'avait avertie.
Que tu n'étais pas loin, que tu devais venir.
L'on m'avait même dit de craindre pour ma vie.
Mais je suis brave et n'ai pas voulu fuir.

Don José
Je ne menace pas, j'implore, je supplie.
Notre passé, Carmen, je l'oublie.
Oui, nous allons tous deux
Commencer une autre vie,
Loin d'ici, sous d'autres cieux.

Carmen
Tu me demandes l'impossible.
Carmen jamais n'a menti.
Son âme reste inflexible. Entre elle et toi, c'est fini.
Jamais je n'ai menti.
Entre nous, tout est fini!

Don José
Carmen, il est temps encore,
Ô ma Carmen, laisse-moi
Te sauver, toi que j'adore,
Et me sauver avec toi.

Carmen
Non, je sais bien que c'est l'heure,
Je sais bien que tu me tueras.
Mais que je vive ou que je meure,
Non, non, non, je ne le céderai pas.

Don José
Carmen, il est temps encore,
Ô ma Carmen, laisse-moi
Te sauver, toi que j'adore,
Et me sauver avec toi.

Carmen
Pourquoi t'occuper encore
D'un coeur qui n'est plus à toi?
En vain tu dis: je t'adore.
Tu n'obtiendras rien de moi.
C'est en vain.

Don José
Tu ne m'aimes donc plus?
Tu ne m'aimes donc plus?

Carmen
Non, je ne t'aime plus.

Don José
Mais moi, Carmen, je t'aime encore
Carmen, hélas! moi je t'adore.

Carmen
A quoi bon tout cela? Que de mots superflus!

Don José
Carmen, je t'aime, je t'adore!
Eh bien, s'il le faut, pour te plaire,
Je resterai bandit, tout ce que tu voudras.
Tout, tu m'entends, mais ne me quitte pas, ô ma Carmen
Souviens-toi du passé, nous nous aimions naguère...

Carmen
Jamais Carmen ne cédera.
Libre elle est née et libre elle mourra.

Escamillo
Se me amas, Carmen, poderás dentro em pouco
orgulhar-te de mim.

Carmen
Eu amo-te, Escamillo, amo-te e que eu morra,
se alguma vez outro amei tanto como tu.

Varias vozes
Caminho, abram caminho para o senhor -alcaide-!

Frasquita
Carmen, um bom conselho: não fiques aqui.

Carmen
E porquê, fazes favor?

Mercedes
Ele está ali.

Carmen
Mas quem?

Mercedes
Ele, D. José...
Escondo-se na multidão; repara.

Carmen
Sim, estou a vê-lo.

Frasquita
Toma cuidado.

Carmen
Não sou mulher para ter medo dele.
Vou esperá-lo... e vou falar-lhe.

Mercedes
Carmen! Olha o que digo, tem cuidado!

Carmen
Nada me aterroriza!

Frasquita
Toma cuidado!

Dueto final

Carmen
Es tu?

D. José
Sou eu.

Carmen
Já me tinham avisado
que tu andavas perto, que devias vir.
Disseram-me até que tinha em perigo a vida,
mas sou valente e não quis fugir.

D. José
Eu não te ameaço, só imploro, suplico.
O nosso passado, Carmen, está esquecido.
Sim, iremos os dois
começar outra vida,
longe daqui, sob outros céus.

Carmen
Pedes-me o impossível.
Carmen nunca te mentiu,
a sua alma continua inflexível. Entre ela e ti, está acabado.
Nunca eu menti.
Entre nós, tudo acabou!

D. José
Carmen, ainda estamos a tempo
o minha Carmen, deixa-me
salvar-te, a ti que adoro,
e contigo me salvar.

Carmen
Não. Bem sei que chegou a hora
bem sei que me vais matar
mas, viva eu ou morra,
não, não, não, a ti não me curvarei.

D. José
Carmen, ainda estamos a tempo
o minha Carmen, deixa-me
salvar-te, a ti que adoro,
e contigo me salvar.

Carmen
Porquê preocupares-te, ainda
com um coração que já não é teu?
Em vão tu dizes: adoro-te,
nada de mim levarás.
Não vale a pena.

D. José
Então já não me amas?
Então já não me amas?

Carmen
Não, já não te amo.

D. José
Mas eu, Carmen, ainda te amo,
Carmen, ai de mim, eu te adoro.

Carmen
Para que serve tudo isto? Tanta palavra só!

D. José
Carmen, eu te amo, te adoro!
Pois bem, se for preciso, para te agradar,
continuarei bandido, tudo o que quiseres
Tudo, ouviste, mas não me deixes, ó minha Carmen.
Lembra-te do passado, ainda há pouco nos amávamos.

Carmen
Carmen jamais cederá.
Nasceu livre e livre morrerá.

Air

Micaela
Je dis que rien ne m'épouvante,
Je dis, hélas, que je reponds de moi,
Mais j'ai beau faire la vaillante,
Au fond du coeur, je meurs d'effroi...
Seule en ce lieu sauvage
Toute seule j'ai peur, mais j'ai tort d'avoir peur.
Vous me donnerez du courage,
Vous me protégerez, Seigneur.
Je vais voir de près cette femme
Dont les artifices maudits
Ont fini par faire un infâme
De celui que j'aimais jadis.
Elle est dangereuse, elle est belle,
Mais je ne veux pas avoir peur,
Je parlerai haut devant elle,
Seigneur, vous me protégerez, Seigneur,
Vous me protégerez! Ah!

Ária

Micaela
Digo que nada me assusta,
digo, ai de mim, que não vou traquejar:
mas bem me vou fazendo forte,
no fundo do coração, morro de medo...
Sozinha, neste lugar agreste,
completamente só, tenho medo, embora não deva.
Vós me dareis coragem,
proteger-me-eis, Senhor.
Irei ver de perto a mulher
que, com os seus perversos ardis,
conseguiu transformar num infame
aquele que outrora amei.
Ela é perigosa, é bela,
mas não me quero amedrontar,
falarei bem alto diante dela,
Senhor, vós me protegereis, Senhor...
Vós mo protegereis! Ah!

Chega também o toureiro Escamillo que, ignorando que o ex-sargento ama Carmen, lhe confia os sentimentos que nutre pela cigana. D. José desafia-o. A chegada dos contrabandistas impede que os dois homens se envolvam numa luta de morte. O toureiro, então, convida Carmen e os seus amigos para a sua próxima corrida em Sevilha.

Duo

Escamillo
Je suis Escamillo, torero de Grenade.

Don José
Escamillo!

Escamillo
C'est moi.

Don José
Je connais votre nom.
Soyez le bienvenu; mais vraiment, camarade,
Vous pouviez y rester.

Escamillo
Je ne vous dis pas non.
Mais je suis amoureux, mon cher, à la folie,
Et celui-là serait un pauvre compagnon
Qui, pour voir ses amours, ne risquerait sa vie.

Don José
Celle que vous aimez est ici?

Escamillo
Justement.
C'est une zingara, mon cher.

Don José
Elle s'appelle?

Escamillo
Carmen.

Don José
Carmen!

Escamillo
Carmen! Oui, mon cher.
Elle avait pour amant
Un soldat qui jadis a déserté pour elle.

Don José
Carmen!

Escamillo
Ils s'adoraient, mais c'est fini, je crois.
Les amours de Carmen ne durent pas six mois.

Don José
Vous l'aimez cependant.

Escamillo
Je l'aime.
Oui, mon cher, je l'aime, je l'aime, à la folie!

Don José
Mais pour nous enlever nos filles de Bohème
Savez-vous bien qu'il faut payer.

Escamillo
Soit, on paiera.

Don José
Et que le prix se paie à coups de navaja.

Escamillo
A coups de navaja?

Don José
Comprenez-vous?

Escamillo
Le discours est très net.
Ce déserteur, ce beau soldat qu'elle aime
Ou du moins qu'elle aimait, c'est donc vous?

Don José
Oui, c'est moi-même.

Escamillo
J'en suis ravi, mon cher, et le tour est complet.

Dueto

Escamillo
Sou Escamillo, toureiro de Granada.

D. José
Escamillo!

Escamillo
Eu mesmo.

D. José
Conheço o seu nome.
Seja bem-vindo mas, na verdade, camarada,
podena lá ter ficado.

Escamillo
Não vou dizer que não,
mas estou apaixonado, meu caro, loucamente.
E seria um fraco companheiro,
que, para ver o seu amor, a vida não arriscasse.

D. José
A mulher que ama encontra-se aqui?

Escamillo
Exatamente.
Uma cigana, meu caro.

D. José
E chama-se...?

Escamillo
Carmen!

D. José
Carmen!

Escamillo
Carmen! Sim, meu caro.
Ela tinha um amante,
soldado que, noutro tempo, por ela desertou.

D. José
Carmen!

Escamillo
Foi grande paixão, mas julgo que acabou.
Os amores de Carmen não chegam a seis meses.

D. José
No entanto, ama-a...

Escamillo
Amo-a.
Sim, meu caro, ama-a, amo-a loucamente.

D. José
Mas para nos roubar nossas ciganas,
deve saber que é preciso pagar.

Escamillo
De acordo, pagarei.

D. José
É que o preço é pago a golpes de navalha.

Escamillo
A golpes de navalha?

D. José
Já entendeu?

Escamillo
Não pode ser mais claro.
Esse desertor, esse belo soldado que ela ama,
ou, pelo menos, amava, e então o senhor?

D. José
Sou eu mesmo.

Escamillo
Encantado, meu caro, não preciso de mais.

Choeur et fanfares
Viva! la course est belle
Sur le sable sanglant
Le taureau qu'on harcèle
S'élance en bondissant
Vivat! bravo! victoire!

Don José
Où vas-tu?

Carmen
Laisse-moi

Don José
Cet homme qu'on acclame,
C'est ton nouvel amant!

Carmen
Laisse-moi.

Don José
Sur mon âme,
Tu ne passeras pas,
Carmen, c'est moi que tu suivras!

Carmen
Laisse-moi, Don José!... je ne te suivrai pas.

Don José
Tu vas le retrouver, dis... tu l'aimes donc?

Carmen
Je l'aime,
Je l'aime, et devant la mort même
Je répéterais que je l'aime.

Fanfares et choeur
Vivat! bravo! victoire!
Frappé juste en plein coeur,
Le taureau tombe! gloire
Au torero vainqueur!
Victoire!

Don José
Ainsi, le salut de mon âme
Je l'aurai perdu pour que toi,
Pour que tu t'en ailles, infâme!
Entre ses bras, rire de moi.
Non, par le sang, tu n'iras pas,
Carmen, c'est moi que tu suivras!

Carmen
Non! non! jamais!

Don José
Je suis las de te menacer.

Carmen
Eh bien! frappe-moi donc ou laisse-moi passer.

Choeur
Victoire! victoire!

Don José
Pour la dernière fois, démon,
Veux-tu me suivre?

Carmen
Non! non!
Cette bague autrefois tu me l'avais donnée.
Tiens.

Don José
Eh bien, donnée...

Choeur
Toreador, en garde.
Et songe bien, oui, songe en combattant
Qu'un oeil noir te regarde
Et que l'amour t'attend.

Don José
Vous pouvez m'arrêter... c'est moi qui l'ai tuée...
O Carmen! Ma Carmen adorée!

Coro e fanfarras
Viva! A lide esta bela,
sobre a areia, ensanguentado,
o touro bem castigado
avança num salto...
Viva! Bravo! Vitoria!

D. José
Aonde vais?

Carmen
Deixa-me!

D. José
Este homem que aclamam
é o teu novo amante?

Carmen
Deixa-me!

D. José
Por minha alma
não passarás,
Carmen, e comigo que vens!

Carmen
Deixa-me, D. José!... não irei contigo.

D. José
Vais ter com ele, e isso?... Ama-lo, então?

Carmen
Amo-o.
Amo-o, e diante da propria morte
repetirei que o amo.

Fanfarras e coro
Viva! Bravo! Vitoria!
Em pleno coraçao atingido,
o touro cai! Gloria
ao toureiro vencedor!
Vitoria!

D. José
Assim, a salvaçao da minha alma
eu fui perder para que tu,
para que tu, infame, me deixes
e, nos braços dele, te rias de mim.
Não, pelo sangue, não te irás embora.
Carmen, e comigo que virás.

Carmen
Não, não, jámais!

D. José
Estou farto de te ameaçar.

Carmen
Pois bem, mata-me já ou deixa-me passar.

Coro
Vitoria! Vitoria!

D. José
Pela ultima vez, demonio,
queres seguir-me?

Carmen
Não! Não!
Este anel que em tempos tu me deste,
toma...

D. José
Ah, maldita...

Coro
Toureiro, atenção,
e pensa bem, assim, pensa, enquanto lidas,
que olhos negros te contemplam
e te espera o amor.

D. José
Podem prender-me... Faz eu que a matei...
Oh, Carmen! Minha Carmen adorada!

La bohème — A Boêmia

Libreto: Luigi Illica e Giuseppe Giacosa

Cidade de Paris, cerca de 1830. Na vespera de Natal, numa mansarda onde vivem Rodolfo, Marcelo, Schaunard e Colline. Quando a açao começa, Rodolfo contempla os telhados cobertos de neve, enquanto Marcelo pinta um grande quadro. Mas sentem muito frio e, para o remediar, Rodolfo acende a lareira com o seu manuscrito de um poema dramatico. Junto ao fogo fugaz, procura também o calor Colline, que regressa da casa de penhores sem resultados positivos. Chega, depois, o musico Schaunard, com abundantes provisoes e dinheiro, obtidos como recompensa por um trabalho ocasional. A comida e o vinho sao guardados para outra ocasião e os quatro amigos decidem passar a noite de Natal no Bairro Latino. Chega o senhorio, Benoit, com a intenção de cobrar as rendas atrasadas. Os boemios embriagam-no e, depois de o induzirem a contar-lhes as suas aventuras extra-conjugais, acusam-no de ter ultrajado a moral e os bons costumes e conseguem expulsa-lo. Todos se dirigem ao cafe Momus, exceto Rodolfo, que fica a terminar um artigo. Ja sozinho, tocam à porta. É sua vizinha Mimi, jovem costureira, que lhe vem pedir que acenda a vela que o vento apagou; em seguida, tem um ataque de tosse e Rodolfo, cativado pela delicadeza da rapariga, oferece-lhe vinho. Uma vez acesa a vela, Mimi quer ir-se embora, mas a corrente de ar que se produz ao abrir a porta apaga não só a sua vela mas tambem a de Rodolfo. Além disso, Mimi deixa cair a chave. Enquanto a procuram, às escuras, as suas maos tocam-se e os dois jovens contam as suas vidas, os seus sonhos, as suas ilusões.

Rodolfo
Che gelida manina,
se la lasci riscaldar.
Cercar che gieva?
Al buio non si trova.
Ma per fortuna
è una notte di luna,
e qui la luna l'abbiamo vicina.
Aspetti signorina,
le dirò con due parole
chi son, e che faccio, come vivo.
Vuole?
Chi son? Sono un poeta.
Che cosa faccio? Scrivo.
E come vivo? Vivo.
In povertà mia lieta
scialo da gran signore,
rime ed inni d'amore.
Per sogni e per chimere
e per castelli in aria
l'anima ho milionaria.
Talor dal mio forziere
ruban tutti i gioielli
due ladri: gli occhi belli.

Rodolfo
Que mãozinha tão fria.
Vai deixar que eu a aquece.
Procurar, para quê?
No escuro não se encontra.
Mas, por sorte,
esta uma noite de luar,
e aqui temos a Lua por vizinha.
Menina, queira esperar,
dir-lhe-ei em duas palavras
quem sou, o que faço e como vivo.
Quer?
Quem sou? Sou um poeta.
E que faço? Escrevo.
E como vivo? Vivo.
Na minha alegre pobreza,
esbanjo, como grande senhor,
rimas e hinos de amor.
De sonhos, de quimeras
e de castelos no ar
tenho a alma milionaria.
Por vezes, do meu bau
me roubam todas as jóias
dois ladrões: uns olhos belos.

V'entrar con voi pur ora...
e i bei sogni usati...
e i bei sogni miei
tosto si dileguar!
Ma il furto non m'accora,
poichè v'ha preso stanza
la speranza!
Or che mi conoscete
parlate voi, deh! parlate.
Chi siete?
Vi piaccia dir?

Mimi
Sì.
Mi chiamano Mimì
ma il mio nome è Lucia.
La storia mia
è breve. A tela e a seta
ricamo in casa e fuori.
Son tranquilla e lieta
ed è mio svago far gigli e rose.
Mi piaccion quelle cose
che han sì dolce malia,
che parlano d'amor, di primavere,
che parlano di sogni e di chimere,
quelle cose che han nome poesia.
Lei m'intende?

Rodolfo
Sì.

Mimi
Mi chiamano Mimì,
il perchè non so.
Sola, mi fo il pranzo a me stessa.
Non vado sempre a messa,
ma prego assai il Signor.
Vivo sola, soletta
là in una bianca cameretta
guardo sui tetti e in cielo;
ma quando vien lo sgelo
il primo sole è mio...
il primo bacio dell'aprile è mio!
Germoglia in un vaso una rosa
Foglia a foglia la spio!
Così gentil il profumo d'un fior!
Ma i fior ch'io faccio, ahimè!
non hanno odore!
Altro di me non le sagrei narrare:
sono la sua vicina
che la vien fuori d'ora a importunare.

Entraram consigo agora...
E os lindos sonhos costumeiros...
e os belos sonhos meus,
logo se dissiparam!
Mas o furto não me aflige,
porque neste quarto entrou
a esperança!
Agora que me conhece,
fale, ora vamos, fale.
Quem é?
Quer dizer-mo?

Mimi
Sim.
Chamam-me Mimi,
mas o meu nome é Lucia.
A minha história
é breve. Em linho e seda
bordo em casa e fora.
Sou tranquila e alegre
e distraio-me a bordar lírios e rosas.
Agradam-me aquelas coisas
que tão doce encanto tem,
que falam de amor, de primavera,
que falam de sonhos e quimeras,
aquilo que se chama poesia.
Compreende-me?

Rodolfo
Sim.

Mimi
Chamam-me Mimi,
mas porquê, não sei.
Só, tenho de fazer comida para mim.
Nem sempre vou à missa,
mas rezo bastante ao Senhor.
Vivo só, sozinha,
lá em cima, num branco quartinho;
vejo os telhados e o céu,
mas quando vem o degelo,
o primeiro sol é meu...
O primeiro beijo de abril é meu!
Floresce num vaso uma rosa.
Folha a folha a vigio!
E tão bom o aroma duma flor!
Mas as flores que bordo, ai de mim!
não têm qualquer odor!
Nada mais sobre mim há que contar.
Sou sua vizinha,
que o veio, fora de horas, incomodar.

Da rua, os amigos chamam Rodolfo; este diz-lhes que vão andando, que ira ter com eles mais tarde. Os amigos afastam-se, cantando uma alegre canção.

Schaunard
Eh! Rodolfo!

Colline
Rodolfo!

Marcello
Olà. Non senti?
Lumaca!

Colline
Poetucolo!

Schaunard
Accidenti al pigro!

Rodolfo
Scrivo ancor tre righe a volo.

Mimì
Chi sono?

Rodolfo
Amici.

Schaunard
Sentirai le tue...

Marcello
Che te ne fai lì solo?

Rodolfo
Non son solo. Siamo in due.
Andate da Momus, tenete il posto,
ci saremo tosto.

Marcello, Schaunard, Colline
Momus, Momus, Momus
zitti e discreti andiamocene via.
Momus, Momus.

Marcello
Trovò la poesia!

Schaunard e Colline
Momus, Momus, Momus!

Schaunard
Eh! Rodolfo!

Colline
Rodolfo!

Marcello
Olà!
Não ouves?

Colline
Poetazinho!

Schaunard
Preçalços de preguiçoso!

Rodolfo
Escrevo só três linhas, num instante.

Mimi
Quem são?

Rodolfo
Uns amigos.

Schaunard
Vais sentir as tuas...

Marcello
Que fazes aí sozinho?

Rodolfo
Não estou só. Estou acompanhado.
Vão andando para o Momus, guardem-nos lugar,
que vamos já para lá.

Marcelo, Schaunard, Colline
Momus, Momus, Momus
Retiramo-nos silenciosos e discretos
Momus, Momus.

Marcelo
Encontrou a poesia!

Schaunard e Colline
Momus, Momus, Momus!

Rodolfo afasta-se da janela e contempla, cativado, o rosto de Mimi banhado pela luz da Lua. Declara-lhe, entao, o seu amor e os dois interpretam um apaixonado dueto. Mimi mostra-se disposta a acompanha-lo ao cafe Momus e saem os dois de casa.

Rodolfo
O soave fanciulla, o dolce viso
di mite circonfuso alba lunar,
in te, ravviso
il sogno ch'io vorrei sempre sognar.
Fremon già nell'anima
le dolcezze estreme,
nel bacio freme amor!

Mimì
Ah! tu sol comandi, amor!
Oh! come dolci scendono
le sue lusinghe al core.
Le sol comandi, amore!
No, per pietà!

Rodolfo
Sei mia!

Mimì
V'aspettan gli amici.

Rodolfo
Già mi mandi via?

Mimì
Vorrei dir... ma non oso.

Rodolfo
Di.

Mimì
Se venissi con voi?

Rodolfo
Oh, meiga criatura, oh, doce rosto
de branda aragem lunar aureolado,
em ti descubro
o sonho que sempre quis sonhar.
Já fremem na minha alma
as maiores delícias,
num beijo estremece o amar!

Mimì
Ah, só tu, amor, imperas!
Oh, como docemente baixam
ao coração as suas ilusões.
Só tu, amor, imperas!
Não, por favor!

Rodolfo
És minha!

Mimì
Esperam-no os seus amigos.

Rodolfo
Já me manda embora?

Mimì
Queria dizer... mas não me atrevo...

Rodolfo
Diz.

Mimì
Se eu fosse consigo?

Rodolfo
Che?... Mimì!
Sarebbe così dolce restar qui.
C'è freddo fuori.

Mimì
Vi starò vicina!...

Rodolfo
È al ritorno?...

Mimì
Curioso!

Rodolfo
Dammi il braccio, mia piccina...

Mimì
Obbedisco, signor!

Rodolfo
Che m'ami di...

Mimì
Io t'amo!

Mimì e Rodolfo
Amor! Amor! Amor!

Rodolfo
O quê?... Mimì!
Seria tão bom ficar aqui.
Está frio lá fora.

Mimì
Estarei junto de si!...

Rodolfo
É na volta?

Mimì
Curioso!...

Rodolfo
De-me o braço, minha menina...

Mimì
Às suas ordens, senhor!

Rodolfo
Diz que me amas...

Mimì
Amo-te!

Mimì e Rodolfo
Amor! Amor! Amor!

Numa rua do Bairro Latino, onde se situa o café Momus. O estabelecimento está cheio de clientes e a rua repleta de pessoas que celebram o Natal. Há um bulício geral, animado por um vendedor de brinquedos. Schaunard, Colline e Marcelo passeiam, contemplando as bugigangas dos vendedores. Chega também Rodolfo, acompanhado de Mimì; apresenta-se aos seus amigos e celebram a sua adesão ao ilustre cenáculo dos boémios com uma refeição no terraço do café. Todavia, a alegria é subitamente interrompida quando Marcelo nota a presença, numa mesa próxima, de sua amada Musetta, acompanhada pelo velho, rico e ridículo Alcindoro. Para viver num ambiente de luxo, Musetta abandonara o pintor, mas, ao encontrar novamente os seus amigos, renasce nela o velho amor por Marcelo. Provocadora, insolente e barulhenta, chama a atenção de todos, enfurecendo Marcelo. Simula que lhe dói um pé e manda Alcindoro comprar-lhe uns sapatos. Musetta, alegre, lança-se nos braços de Marcelo. Ao toque de recolher passa uma coluna militar e, aproveitando a maré de povo, o grupo de amigos, com Mimì e Musetta, desaparece. Quando Alcindoro regressa, vê-se obrigado a pagar a conta da ceia.

Parpignol
Ecco i giocattoli di Parpignol!

Rodolfo
Due posti.

Colline
Finalmente!

Rodolfo
Eccoci qui.
Questa è Mimì,
gaia fioraia.
Il suo venir completa
la bella compagnia,
perchè son io il poeta,
essa la poesia.
Dal mio cervel sbocciano i canti,
dalle sue dita sbocciano i fior,
dall'anime esultanti
sboccia l'amor!

Marcello, Schaunard, Colline
Ah! ah! ah! ah!

Marcello
Dio che concetti rari!

Colline
Digna est intrari!

Schaunard
Ingredial si necessit.

Colline
Io non dò che un accessit!

Parpignol
Ecco i giocattoli di Parpignol!

Colline
Salame!...

Bambine e ragazzi
Parpignol, Parpignol!
Ecco Parpignol! Parpignol, Parpignol
Col carretto tutte fior!
Ecco Parpignol
Parpignol, Parpignol, Parpignol!
Voglio la tromba, il cavallin,
Il tambur, tamburel...
voglio il cannon, voglio il frustin...
dei soldati i drappel.

Schaunard
Cervo arrosto!

Marcello
Un tacchino!

Schaunard
Vin del Reno!

Colline
Vin da tavola!

Schaunard
Aragosta senza crosta!

Le mamme
Ah! razze di furfanti indemoniati,
che ci venite a fare in questo loco?
A casa, a letto! Via brutti squinternati,
gli scappellotti vi garanno poco!
A casa, a letto, razze di furfanti, a letto!

Ragazzo solo
Va' la tromba, il cavallin...

Rodolfo
E tu Mimì, che vuoi?

Mimì
La crema...

Schaunard
È gran sfarzo. C'è una dama!

Bambine e ragazzi
Viva Parpignol!...
Parpignol, Parpignol, Parpignol!
Il tambur, tamburel,
dei soldati il drappel!

Marcello
Signorina Mimì, che dono raro
le ha fatto il suo Rodolfo?

Parpignol
Olhem os brinquedos de Parpignol!

Rodolfo
Dois lugares.

Colline
Finalmente!

Rodolfo
Aqui estamos.
Esta é Mimì,
alegre florista.
A sua presença completa
a bela companhia,
porque, se eu sou o poeta,
ela é a poesia.
Do meu cerebro brotam cantos,
de seus dedos brotam flores,
das nossas almas exaltadas
brota o amor!

Marcelo, Schaunard, Colline
Ah! Ah! Ah! Ah!

Marcelo
Meu Deus, que singulares conceitos!

Colline
...Digna est intrari...

Schaunard
...Ingredial si necessit...

Colline
Eu só dou um «accessit»!

Parpignol
Olhem os brinquedos de Parpignol!

Colline
Salame!...

Meninas e rapazinhos
Parpignol! Parpignol!
Aqui está Parpignol! Parpignol! Parpignol!
Com o carrinho cheio de flores!...
Aqui está Parpignol...
Parpignol! Parpignol! Parpignol!
Quero a trombeta, o cavalinho,
o tambor, o tamborim...
Quero o canhão, quero o chicote,
a bandeira dos soldados...

Schaunard
Veado assado!

Marcelo
Um peru!

Schaunard
Vinho do Reno!

Colline
Vinho de mesa!

Schaunard
Lagosta sem carapaça!

As mães
Ah, raça de marotos endiabrados,
que vieram fazer aqui, neste lugar?
Para casa e para a cama!
Vamos embora, patifes, esbaforidos,
não vos chegou a gargalada?
Para casa, para a cama!, raça de marotos,
para a cama!

Rapaz só
Quero a trombeta, o cavalinho!...

Rodolfo
É tu, Mimì, que queres?

Mimì
Creme...

Schaunard
É grande esforço. É uma dama!

Meninas e rapazinhos
Viva Parpignol...
Parpignol, Parpignol, Parpignol!
O tambor, o tamborim,
a bandeira dos soldados...

Marcelo
Menina Mimì, que dadiva singular
lhe ofereceu o seu Rodolfo?

Mimì
Una cuffietta a pizzi,
tutta rosa, ricamata;
coi miei capelli bruni ben si fonde.
Da tanto tempo tal cuffietta
è cosa desiata
ed egli ha letto
quel che il core asconde.
Ora colui che legge dentro a un cuore
sa l'amore... ed è lettore.

Schaunard
Esperto professore...

Colline
Che ha già diplomi e non son armi prime
le sue rime...

Schaunard
Tanto che sembra ver ciò ch'egli esprime...

Marcello
O bella età d'inganni e d'utopie!
si crede, spera e tutto bello appare.

Rodolfo
La più divina delle poesie
è quella, amico, che c'insegna amare!

Mimì
Amare è dolce ancora più del miele!

Marcello
Secondo il palato
è miele o fiele!

Mimì
O Dio! l'ho offeso!

Rodolfo
È in lutto, o mia Mimì.

Schaunard e Colline
Allegri e un toast!

Marcello
Qua del liquor!

Mimì, Rodolfo, Marcello
E via i pensier,
alli i bicchier! beviam!

Tutti
Beviam!

Marcello
Ch'io beva del tossico!

Rodolfo, Schaunard, Colline
Oh!

Marcello
Essa!

Rodolfo, Schaunard, Colline
Musetta!

Bottegaie
To! Lei! Sì!
Musetta! tornata!
Siamo in auge!
Che toeletta!

Alcindoro
Come un facchino,
correr di qua... di là...
No! no! non ci stà...

Musetta
Vien, Lulù!

Alcindoro
... non ne posso più!

Schaunard
Quel brutto coso
mi par che sudi!

Alcindoro
Come! qui fuori? qui?!

Musetta
Siedi, Lulù!

Alcindoro
Tali namigoli,
prego, serbateli al tu per tu.

Musetta
Non farmi il Barbablù!

Colline
È il vizio contegnoso...

Marcello
Colla casta Susanna!

Mimì
È pur ben vestita!

Rodolfo
Gli angeli vanno nudi.

Mimì
La conosci! Chi è?

Marcello
Domandatelo a me,
il suo nome è Musetta...

Musetta
(Marcello mi vide...)

Marcello
...cognome: Tentazione!

Musetta
(...e non mi guarda il vile!)

Marcello
Per sua vocazione
fa la rosa dei venti.

Musetta
(Quel Schaunard che ride!)

Marcello
Gira e muta soventi
d'amanti e d'amore...

Musetta
(Mi fan tutti una bile!)

Marcello
...e come la civetta...

Mimì
Uma touquinha de rendas,
cor-de-rosa e bordada;
condiz bem com os meus cabelos negros.
Há muito tempo que a touquinha
era a minha aspiração.
E ele soube ler
o que o coração traz escondido.
Ora quem sabe ler num coração
conhece o amor... e o leitor.

Schaunard
Hábil professor...

Colline
Que já tem diplomas, e cujas armas principais
não são as rimas...

Schaunard
Tanto parece ser verdadeiro o que elas dizem...

Marcelo
O bela idade de enganos e utopias!
Cremos, esperamos, e tudo belo nos parece.

Rodolfo
A mais divina das poesias
é aquela, amigo, que te ensina a amar!

Mimì
O amor é ainda mais doce que o mel!

Marcelo
Conforme o paladar
é mel ou fel!

Mimì
Meu Deus! Ofendi-o!

Rodolfo
Está de luto, minha Mimì.

Schaunard e Colline
Alegria e um brinde!

Marcelo
Que é do licor?

Mimì, Rodolfo, Marcelo
Tristes pensamentos para longe!
Copos ao alto! Bebamos!

Todos
Bebamos!

Marcelo
Que eu beba veneno!

Rodolfo, Schaunard, Colline
Oh!

Marcelo
Ela!

Rodolfo, Schaunard, Colline
Musetta!

Vendedeiras
Ora esta! É ela! Sim!
Musetta de volta!
Estamos de grande!
Que chiquismo!

Alcindoro
Como um almocreve...
Correr para aqui... para ali...
Não! Não! Não pode ser...

Musetta
Vem, Lulu!

Alcindoro
... já não posso mais!

Schaunard
Aquele alarve mal-parecido
parece-me que está a suar!

Alcindoro
Como? Aqui fora? Aqui?!

Musetta
Senta-te, Lulu!

Alcindoro
Tais epítetos
por favor, guarde-os só para nós os dois.

Musetta
Não me laças de Barba-Azul!

Colline
O vício é reservado...

Marcello
Com a casta Susana!

Mimì
Mas está bem vestida!

Rodolfo
Os anjos andam nus.

Mimì
Conhece-la? Quem é?

Marcelo
Pergunte-mo a mim.
O seu nome é Musetta...

Musetta
(Marcelo viu-me...)

Marcelo
...o apelido: Tentação!

Musetta
(...e não me olha, o maldito!)

Marcelo
Por vocação própria,
faz de rosa-dos-ventos.

Musetta
(Ali o Schaunard a rir-se!)

Marcelo
Gira e muda em poucos momentos
de amantes e amores...

Musetta
(Fazem-me todos uma raiva!)

Marcelo
...e como a coruja...

Musetta
(Se potessi picchiar!
Se potessi graffiar!)

Marcello
...è uccello sanguinario:
il suo cibo ordinario
è il cuore!

Musetta
(Ma non ho sotto mano
che questo pellicano!)

Marcello
Mangia il cuore!

Musetta
(Aspetta!)

Marcello
Per questo io non ne ho più!

Musetta
Eh! Cameriere!

Marcello
Passatemi il ragù.

Musetta
Eh! Cameriere! Questo piatto
ha una pazza di ribrutto!

Alcindoro
No, Musetta... zitta, zitta!

Musetta
(Non si volta!)

Alcindoro
Zitta! zitta! zitta!
Modi, garbo!

Musetta
(Ah, non si volta!)

Alcindoro
A chi parli?

Colline
Questo pollo è un poema!

Musetta
(Ora lo batto, lo batto!)

Alcindoro
Con chi parli?

Musetta
Al cameriere! Non seccar!

Schaunard
Il vino è prelibato.

Musetta
Voglio fare il mio piacere.

Alcindoro
Parla piano.

Musetta
...vo' far quel che mi pare!
Non seccar!

Sartine
Guarda, guarda chi si vede,
proprio lei, Musetta!

Studenti
Con quel vecchio che balbetta.

Sartine e studenti
Proprio lei, Musetta!
Ah! ah! ah!

Musetta
(Che sia geloso di questa mummia?)

Alcindoro
La convenienza...

Musetta
(Vediam se mi resta tanto poter su lui
da farlo cedere!)

Alcindoro
...il grado... la virtù...

Schaunard
La commedia è stupenda!

Musetta
Tu non mi guardi!

Alcindoro
Vedi ben che ordino!

Schaunard
La commedia è stupenda!

Colline
Stupenda!

Rodolfo
Sappi per tuo governo
che non darei perdono in sempiterno.

Schaunard
Essa all'un parla perchè l'altro intenda.

Mimì
Io t'amo tanto...
e sono tutta tua!

Colline
E l'altro invan crude!!

Mimì
Che mi parli di perdono?

Colline
...finge di non capir, ma sugge miel!

Musetta
Ma il tuo cuore martella...

Alcindoro
Parla piano...

Musetta
Quando me'n vo
soletta per la via
la gente sosta e mira...
e la bellezza mia
tutta ricerca in me
da capo a pie...

Musetta
(Se eu pudesse bater.
Se pudesse arranhar!)

Marcelo
... é ave sanguinária:
o seu alimento habitual
é o coração!

Musetta
(Mas só tenho a mão
este boticão!)

Marcelo
Devora o coração...

Musetta
(Espera!)

Marcelo
Por isso, já não o tenho!

Musetta
Eh! Cuidado!

Marcelo
Passem-me o guisado.

Musetta
Eh! Cuidado! Este prato
tem um ferro a ranger!

Alcindoro
Não, Musetta... cale-se, cale-se!

Musetta
(Não se volta!)

Alcindoro
Cale-se! Cale-se! Cale-se!
Tenha modos, elegância!

Musetta
(Ai, não se volta!)

Alcindoro
A quem estás a falar?

Colline
Este frango esta um poema!

Musetta
(Agora bato-lhe, bato-lhe!)

Alcindoro
Com quem falas tu?

Musetta
Ao criado! Não me maces!

Schaunard
O vinho é excelente.

Musetta
Quero fazer a minha vontade.

Alcindoro
Fala baixo.

Musetta
... vou fazer o que me apetece!
Não me maces!

Costureirinhas
Olha, olha quem aqui está,
e mesmo a Musetta!

Estudantes
Com aquele velho, a gaguejar.

Costureirinhas e estudantes
E mesmo a Musetta!
Ah! Ah! Ah!

Musetta
(Quem pode ter ciumes desta mumia?)

Alcindoro
As convenções.

Musetta
(Vejamos se ainda tenho
tanto poder sobre ele,
que o faça ceder!)

Alcindoro
...a posição... a virtude...

Schaunard
A comédia é estupenda!

Musetta
Não olhas para mim?

Alcindoro
Bem vês, estou escolhendo a ementa.

Schaunard
A comédia é estupenda!

Colline
Estupenda!

Rodolfo
Sabe, para teu governo
que não te perdoarei, por toda a eternidade.

Schaunard
Ela fala com um, para que o outro entenda.

Mimì
Amo-te tanto,
e toda eu sou tua!

Colline
É o outro, cruel em vão...

Mimì
Quem me fala de perdão?

Colline
... finge não perceber,
mas vai comendo mel!

Musetta
Mas o teu coração palpita...

Alcindoro
Fala baixo...

Musetta
Quando vou
sozinha pela rua,
a gente para e olha...
e a minha beleza
em mim, vão procurar
da cabeça aos pés.

Marcello
Legatemi alla seggiola!

Alcindoro
Quella gente che dirà?

Musetta
...Ed assaporo allor la bramosia sottil
che da gl'occhi traspira
e dai palesi vezzi intender sa
alle occulte beltà
Così l'effluvio del desio tutta m'aggira,
felice mi fa!

Alcindoro
Quel canto scurrile
mi muove la bile!

Musetta
E tu che sai... che memori e ti struggi,
da me tanto rifuggi?
So ben, le angoscie tue
non le vuoi dir,
non le vuoi dir,
so ben, ma ti senti morir!

Mimì
Io vedo ben che quella poverella
tutta invaghita ell'è,
tutta invaghita di Marcel!

Alcindoro
Quella gente che dirà?

Rodolfo
Marcello un dì l'amò.

Schaunard
Ah! Marcello cedera!

Rodolfo
La frascheta l'abbandonò...

Colline
Chi sa mai quel ce avverrà!

Rodolfo
...per poi darsi a miglior vita.

Schaunard
Trovan dolce al pari il laccio...

Colline
Santi numi, in simil briga...

Schaunard
...chi lo tende e chi ci dà.

Colline
...mai Colline intoppera!

Musetta
(Ah! Marcello smania...)

Alcindoro
Parla piano!

Mimì
Quell'infelice mi muove a pietà!

Musetta
(Marcello è vinto!)

Alcindoro
Zitta, zitta!

Colline
Essa è bella, io non son cieco...
ma piaccionmi assai più
una pipa e un testo greco,
mi piacciòn assai più.

Mimì
T'amo!

Rodolfo
Mimì!

Schaunard
Quel bravaccio a momenti cedera!

Mimì
Quell infelice mi muove a pieta!
L'amor ingeneroso e tristo amor!

Rodolfo
E fiacco amor quel che le offese
vendicar non sa!...
Non risorge spento amor!

Schaunard
Stupenda è la commedia!

Musetta
So ben, le angoscie tue
non le vuoi dir,
ah! ma ti sento morir!

Alcindoro
Modi, garbo!

Schaunard
Marcello cedera!

Alcindoro
Zitta, zitta!

Schaunard
Se tal vaga persona
li trattasse al tu per tu,
la tua scienza bronzolana
manderesti a Belzebù!

Musetta
Io voglio fare il mio piacere!
Voglio far quel che mi par!
Non seccar, non seccar!

Colline
Essa è bella, non son cieco,
ma piacciommi assai più
una pipa e un testo greco!

Musetta
Non seccar!
(Or convien liberarsi del vecchio!)
Ah!

Alcindoro
Che c'è?

Musetta
Qual dolore, qual bruciore!

Alcindoro
Dove?

Marcelo
Amarrem-me ao assento!

Alcindoro
Que irá dizer esta gente?

Musetta
... e saboreio então o anelo sutil
que dos olhos transluz
e manifestas carícias sabe dar a entender
as belezas ocultas.
Assim o eflúvio do desejo que me envolve
me faz feliz!

Alcindoro
Este cantar chocarreiro,
faz-me revolver o fel.

Musetta
E tu que sabes...
que te recordas e consomes,
tanto foges de mim?
Bem sei, a tua angustia,
não a queres confessar,
não a queres confessar,
bem o sei, mas sinto-te morrer!

Mimì
Vejo bem que aquela pobrezinha
está toda enamorada,
toda enamorada do Marcelo!

Alcindoro
Que dirá esta gente?

Rodolfo
Um dia, Marcelo amou-a.

Schaunard
Ah, Marcelo vai cair!

Rodolfo
A leviana abandonou-o...

Colline
Quem sabe o que irá acontecer!

Rodolfo
...para levar melhor vida.

Schaunard
Ambos acham doce o laço...

Colline
Santo Deus, em tal logro...

Schaunard
... ora armas ora desarmas...

Colline
... nunca Colline cairá!

Musetta
(Ah, o Marcelo impacienta-se...)

Alcindoro
Fala mais baixo!

Mimì
Aquele infeliz mete-me pena!

Musetta
(O Marcelo está vencido!)

Alcindoro
Cale-se! Cale-se!

Colline
(É bonita, não sou cego...
mas agradam-me bastante mais
um cachimbo e um texto grego
agradam-me bastante mais!)

Mimì
Amo-te!

Rodolfo
Mimì!

Schaunard
Aquele valentão
daqui a momentos vai ceder!

Mimì
Aquela infeliz causa-me dó!
Amor ingrato e triste amor!

Rodolfo
É fraco amor o que não sabe
vingar as ofensas!...
Morto o amor, não ressuscita!

Schaunard
Estupenda é a comedia!

Musetta
Bem sei, as tuas angustias
não as queres dizer,
ah! mas sinto-te morrer!

Alcindoro
Tenhas modos, elegância!

Schaunard
O Marcelo vai ceder!

Alcindoro
Cale-se, cale-se!

Schaunard
Se uma tal beldade
te tratasse assim na intimidade,
a tua ciência farfalhuda
mandarias a Belzebu!

Musetta
Quero fazer a minha vontade!
Quero fazer o que me apeteça!
Não me maces, não me maces!

Colline
É bonita, não sou cego,
mas agrada-me muito mais
um cachimbo e um texto grego!

Musetta
Não me maces!
(Agora convem livrar-me do velho!)
Ai!

Alcindoro
Que foi?

Musetta
Que dor! Que ardor!

Alcindoro
Onde?

Musetta
Ai pie!

Marcello
Gioventù mia, tu non sei morta,
nè di te morto è il sovvenir!

Musetta
Sciogli, slaccia, rompi, straccia!
te ne imploro.
Laggiù c'è un calzolaio.

Alcindoro
Imprudente!

Musetta
Corri, presto!
Ne voglio un altro paio.
Ah! che fitta, maledetta
scarpa stretta! Or la levo!

Alcindoro
Quella gente che dirà?

Schaunard e Colline
La commedia è stupenda!

Marcello
Se tu balessi alla mia porta
l'andrebbe il mio core ad aprir!

Alcindoro
Ma il mio grado!

Musetta
Eccola quà.

Mimì
Io vedo ben, ell'è invaghita di Marcello.

Rodolfo
Io vedo ben, la commedia è stupenda!

Alcindoro
Vuoi ch'io comprometta?

Musetta
Corri, va, corri!

Alcindoro
Aspetta!

Musetta
Presto, va! va!

Alcindoro
Và.

Musetta
Marcello!

Marcello
Sirena!

Schaunard
Siamo all'ultima scena!

Rodolfo, Schaunard, Colline
Il conto?!

Schaunard
Così presto?

Colline
Chi l'ha richiesto?

Schaunard
Vediam?

Rodolfo, Colline
Caro!

Rodolfo, Schaunard, Colline
Fuori il danaro!

Schaunard
Colline, Rodolfo e tu Marcel?

Monelli
La ritirata!

Marcello
Siamo all'asciutto!

Schaunard
Come?

Sartine e studenti
La ritirata!

Rodolfo
Ho trenta soldi in tutto!

Borghesi
La ritirata!

Marcello, Schaunard, Colline
Come? Non ce n'è più?

Schaunard
Ma il mio tesoro av'è?

Monelli
S'avvicinan per di qua?

Musetta
Il mio conto date a me.

Sartine e studenti
No! di là!

Monelli
S'avvicinan per di là!

Sartine e studenti
Vien di qua!

Monelli
No! vien di là!

Musetta
Bene!

Borghesi e venditori
Largo! Largo!

Ragazzi
Voglio veder! voglio sentir!

Musetta
Presto sommale quello con questo!

Alcune mamme
Lisetta, vuoi tacer!

Musetta
No pé!

Marcelo
Minha juventude, não morreste,
nem está morta a tua lembrança!

Musetta
Desata, desaperta, rasga, despedaça
imploro-te...
ali adiante há um sapateiro.

Alcindoro
Imprudente!

Musetta
Corre, depressa!
Quero outro par.
Ai que pontada, maldito
sapato apertado! Vou descalça-lo!

Alcindoro
Que dirá esta gente?

Schaunard e Colline
A comédia é estupenda!

Marcelo
Se à minha porta batesses
o meu coração a ir abrir!

Alcindoro
Mas a minha posição!

Musetta
Aqui tens.

Mimì
Bem vejo, está enamorada
do Marcelo.

Rodolfo
Bem vejo, a comédia é estupenda!

Alcindoro
Queres comprometer-me?

Musetta
Corre, vá, corre!

Alcindoro
Espera!

Musetta
Depressa, vai, vai!

Alcindoro
Vou!

Musetta
Marcelo!

Marcelo
Sereia!

Schaunard
Eis-nos na cena final!

Rodolfo, Schaunard, Colline
A conta?!

Schaunard
Tão depressa?

Colline
Quem a pediu?

Schaunard
Vejamos!

Rodolfo, Colline
E caro!

Rodolfo, Schaunard, Colline
Dinheiro à mostra!

Schaunard
Colline, Rodolfo, e tu, Marcelo?

Garotos
O desfile!

Marcelo
Estamos nas lonas!

Schaunard
Como?

Costureirinhas e estudantes
O desfile!

Rodolfo
Tenho trinta céntimos, ao todo.

Burgueses
O desfile!

Marcelo, Schaunard, Colline
Como? Não ha mais?

Schaunard
Mas onde está o meu tesouro?

Carotos
Virão por aqui?

Musetta
Dê-me a minha conta.

Costureirinhas e estudantes
Não, por ali!

Garotos
Vêm por ali!

Costureirinhas e estudantes
Vêm aqui!

Garotos
Não, vêm dali!

Musetta
Muito bem!

Burgueses e vendedores
Dêem espaço, dêem espaço!

Rapazinhos
Quero ver! Quero ouvir!

Musetta
Depressa, some uma à outra!

Algumas mães
Lisetta, queres calar-te?

Ragazzi
Mamma voglio veder!
Papà, voglio sentir!

Musetta
Paga il signor
che stava qui con me!

Mamme
Tonio, la vuoi finir!

Rodolfo, Marcello, Schaunard, Colline
Paga il signor!

Mamme
Vuoi facer, la vuoi finir!

Ragazzi
Vuò veder la ritirata!

Sartine e borghesi
S'avvicinano di là!

Sartine, studenti, borghesi, venditori
Sì, di qua!

Monelli
Come sarà arrivata
la seguiremo al passo!

Colline, poi Schaunard
Paga il signor!

Marcello
Il signor!

Musetta
È dove s'è seduto
ritrovi il suo saluto!

Venditori
In quel rallio tu senti
la patria maestà!

Rodolfo, Marcello, Schaunard, Colline
E dove s'è seduto
ritrovi il suo saluto!

Studenti, sartine, borghesi,
Largo, largo, eccoli qua!

Monelli
Ohe! attenti, eccoli qua!

Marcello
Giunge la ritirata!

La folla
In fila!

Marcello e Colline
Che il vecchio non ci veda
fuggir colla sua preda!

Rodolfo
Giunge la ritirata!

Marcello, Schaunard, Colline
Quella folla serrata
il nascondiglio appresti!

La folla
Ecco il tambur maggiore!
Pia fier d'un antico guerrier!

Mimì, Musetta, Rodolfo, Marcello, Schaunard, Colline
Lesti, lesti, lesti!

La folla
I Zappatori ola!
Ecco il tambur maggior.
La ritirata è quà!
Il tambur maggior.
Pare un general!
Eccolo là!
Il bel tambur maggior!
La canna d'or,
tutto splendor!
Che guarda, passa, và!

La folla
Tutto splendor!
Di Francia è il più bell uom!
Il bel tambur maggior!
Eccolo là!
Che guarda, passa, và!

Rodolfo, Marcello, Schaunard, Colline
Viva Musetta!
Cuor birichino!
Gloria ed onor
del Quartier Latin!

Rapazinhos
Mamã, quero ver!
Papa, quero ouvir!

Musetta
Paga o senhor
que estava aqui comigo!

Maes
Tônio, queres parar?

Rodolfo, Marcelo, Schaunard, Colline
Paga o senhor!

Maes
Queres calar-te, queres parar?

Rapazinhos
Quero ver o desfile!

Costureirinhas e estudantes
Estão a chegar dali!

Costureirinhas, estudantes, burgueses, vendedores
Sim, dali!

Garotos
Logo que chegar,
iremos atrás, a compasso!

Colline, depois Schaunard
Paga o senhor!

Marcelo
O senhor!

Musetta
É onde esteve sentado
que encontre o meu adeus!

Vendedores
Naquele rufar, se ouve
a majestade da nação!

Rodolfo, Marcelo, Schaunard, Colline
E onde esteve sentado
que encontre o meu adeus!

Estudantes, costureirinhas, burgueses
Dêem espaço, dêem espaço! Aqui estão!

Garotos
Olá! atenção, aqui estão!

Marcelo
Aproxima-se o desfile!

Multidão
Em fila!

Marcelo e Colline
Que o velho não nos veja
fugir com a sua presa!

Rodolfo
Aproxima-se o desfile!

Marcelo, Schaunard, Colline
Esta multidão compacta
que nos sirva de esconderijo!

A multidão
Aqui está o tambor-mor,
mais ufano que um guerreiro antigo!

Mimì, Musetta, Rodolfo, Marcelo, Schaunard, Colline
Depressa, depressa, depressa!

A multidão
Olá! Os sapadores!
Vejam o tambor-mor!
Cá está o desfile!
O tambor-mor
parece um general!
Ali vai ele!
O belo tambor-mor!
O bastão de ouro
todo esplendor!
Olha, passa e segue!

A multidão
Todo ele resplandece!
é o mais belo homem de França!
O belo tambor-mor!
Ali vai ele!
Olha, passa e segue!

Rodolfo, Marcelo, Schaunard, Colline
Viva Musetta!
Coração brejeiro!
Glória e honra
do Bairro Latino!

Mimì
(Che vuol dire?)

Rodolfo
Una terribil tosse
l'esil petto le scuote...
già le smunte gote
di sangue ha rosse...

Marcello
Povera Mimì!

Mimì
(Ahime, morire?!)

Rodolfo
La mia stanza è una tana
squallida... il fuoco ho spento...
V'entra e l'aggira il vento
di tramontana.
Essa canta e sorride
e il rimorso m'assale
Me, cagion del fatale
mal che l'uccide!

Marcello
Che far dunque?

Mimì
(O mia vita!...)

Rodolfo
Mimì di serra è fiore.

Mimì
(Ahimè! ahimè! È finita!
O, mia vita... è finita!)

Marcello
Oh qual pieta!

Rodolfo
Povertà l'ha sfiorita.

Marcello
Poveretta!

Rodolfo
Per richiamarla in vita
non basta amor!

Mimì
Ahime, morir!

Marcello
Povera Mimì!

Rodolfo
Che?! Mimì! Tu qui?

Marcello
Ella dunque ascoltava?!

Rodolfo
M'hai sentito?
Facile alla paura
per nulla io m'arrovello.
Vien là nel tepor!

Mimì
No, quel tanto mi soffoca!

Rodolfo
Ah Mimì

Marcello
È Musetta
che ride. Con chi ride?
Ah, la civetta!
Imparerai.

Mimì
Addio

Rodolfo
Che! Vai?

Mimì
Donde lieta uscì alluo grido
d'amore,
torna sola Mimì
al solitario nido.
Ritorna un'altra volta
a intesser fiori fior!
Addio, senza rancor.
Ascolta, ascolta.
Le poche robe aduna che
lasciai sparse.
Nel mio cassetto stan chiusi
quel cerchietto d'or,
e il libro di preghiere.
Involgi tutto quanto
in un grembiale
e maderò il portiere...
Bada... sotto il guanciale...
c'è la cuffietta rosa.
Se vuoi... se vuoi
serbarla a ricordo d'amor!
Addio, addio senza rancor.

Rodolfo
Dunque è proprio finita!...
Te ne vai, te ne vai,
la mia piccina.
Addio, sogni d'amor!

Mimì
Addio, dolce svegliare
alla mattina!

Rodolfo
Addio, sognate vita...

Mimì
Addio, rabbuffi e gelosie!...

Rodolfo
...che un tuo sorriso acqueta!

Mimì
Addio, sospetti...

Rodolfo
Baci...

Mimì
...pungenti amarezze!

Rodolfo
...ch'io da vero poeta
rimavo con carezze!

Mimì e Rodolfo
Soli d'inverno è cosa da morire.
Mentre a primavera
c'è compagno i sol!

Mimì
(Que quer ele dizer?)

Rodolfo
Uma terrível tosse
o magro peito lhe sacode...
Já as faces descamadas
se tingem de sangue...

Marcelo
Pobre Mimì!

Mimì
(Ai de mim, morrer?!)

Rodolfo
O meu quarto é um lugúrio
esqualido... o lume está apagado...
Nele entra e perpassa
O vento norte.
Ela canta e sorri
e o remorso me invade.
Eu sou a causa do mal
fatal que a vai matando!

Marcelo
Que fazer, então?

Mimì
(Oh minha vida!)

Rodolfo
Mimì é flor de estufa.

Mimì
(Ai de mim, ai de mim! Estou acabada!
Oh, minha vida... estou acabada!)

Marcelo
Oh, que pena!

Rodolfo
A pobreza a emurcheceu.

Marcelo
Pobrezinha!

Rodolfo
Para trazê-la à vida
não basta o amor!

Mimì
(Ai de mim, morrer!)

Marcelo
Pobre Mimì!

Rodolfo
O quê? Mimì! Tu aqui?

Marcelo
Então ela estava a ouvir?!

Rodolfo
Ouviste-me?
Fácil de amedrontar.
Por um nada me arrelio.
Vem para ali, para o calor!

Mimì
Não, aquele cheiro sufoca-me!

Rodolfo
Ah, Mimì!

Marcelo
É Musetta
a rir-se. Com quem ri ela?
Ah, desavergonhada!
Has-de aprender!

Mimì
Adeus.

Rodolfo
O quê? Vais-te?

Mimì
Donde, alegre saí, ao teu grito
de amor,
volta Mimì, sozinha,
ao ninho solitário.
Volta uma vez mais
a bordar lindas flores!
Adeus, mas sem rancor.
Escuta-me, escuta-me,
junta a pouca roupa que deixei espalhada.
No meu cofre estão fechados
aquele anel de ouro
e o livro de orações.
Embrulha isso tudo
num avental
e eu mandarei lá o porteiro.
Espera... debaixo do travesseiro
está a touquinha cor-de-rosa.
Se quiseres... se quiseres,
podes guardá-la como
recordação de amor!
Adeus, mas sem rancor.

Rodolfo
Então está mesmo acabado!
Vais-te embora, vais-te embora,
a minha menina,
Adeus, sonhos de amor!

Mimì
Adeus, doce despertar
de manhãzinha!

Rodolfo
Adeus, vida de sonhos!

Mimì
Adeus, arrufos e ciumes!...

Rodolfo
... que um teu sorriso aquieta!

Mimì
Adeus suspeitas...

Rodolfo
Beijos...

Mimì
... pungentes amarguras!

Rodolfo
... que eu, verdadeiro poeta,
rimava com carícias!

Mimì e Rodolfo
Estamos sós, no inverno, e de se morrer.
Enquanto, na primavera,
se tem por companheiro o Sol!

Marcello
Che facevi? Che dicevi...

Musetta
Che vuoi dir?

Marcello
...presso al foco a quel signore?

Musetta
Che vuoi dir?

Mimì
Niuno è solo l'aprile...

Marcello
Al mio venire
hai mutato di colore.

Musetta
Quel signore mi diceva:
-Ama il ballo signorina?-

Rodolfo
Si parla coi gigli e le rose...

Marcello
Vana, frivola, civetta!

Musetta
Arrossendo rispondeva:
Ballerei sera e mattina.

Mimì
Esce dai nidi un cinguettio gentile...

Marcello
Quel discorso asconde mire
disoneste...

Musetta
Voglio piena libertà!

Marcello
Io t'acconcio per le feste
se ti colgo a incivettire!

Rodolfo, poi Mimì
Al fiorir di primavera
c'è compagno il sol!

Musetta
Chè mi canti?
Che mi gridi? Che mi canti?
All'altar non siamo uniti.

Marcello
Bada. Sotto il mio cappello...
non ci stan certi ornamenti...

Musetta
Io detesto quegli amanti
che la fanno da (ah! ah! ah!) mariti.

Rodolfo, poi Mimì
Chiacchieran le fontane.
La brezza della sera
balsami stende sulle doglie umane.

Marcello
Io non faccio da zimbello
ai novizi intraprendenti.

Musetta
Fo all amor con chi mi piace!

Marcello
Vana, frivola, civetta!

Musetta
Non ti garba?

Marcello
Ve n andate? Vi ringrazio.

Musetta
Musetta se ne va... sì, se ne va!

Marcello
Or... son ricco divenuto.

Musetta e Marcello
Vi saluto.

Mimì e Rodolfo
Vuoi che aspettiam la primavera ancor?

Musetta
Signor, addio vi dico con piacer.

Marcello
Son servo e me ne vò!

Musetta
Pittore da bottega!

Marcello
Vipera!

Musetta
Rospo!

Marcello
Strega!

Mimì
Sempre tua per la vita.

Rodolfo e Mimì
Ci lascierem alla stagion dei fior!

Mimì
Vorrei che eterno
durasse il verno!

Rodolfo e Mimì
Ci lascierem alla stagion dei fior!

Marcelo
Que estavas a fazer? Que dizias?...

Musetta
Que queres dizer?

Marcelo
... junto à fareira àquele senhor?

Musetta
Que queres dizer?

Mimì
Ninguém está só em abril...

Marcelo
Quando chegue
tu mudaste de cor.

Musetta
Aquele senhor me dizia:
-A menina gosta de dançar?-

Rodolfo
Fala-se com os lírios e as rosas...

Marcelo
Fútil, frívola, descarada!

Musetta
Corando, lhe respondia:
-Noite e dia eu bailaria.-

Mimì
Sai dos ninhos um doce gorjear...

Marcelo
Essa conversa esconde olhares
desonestos...

Musetta
Quero plena liberdade!

Marcelo
Eu logo ajusto contas contigo,
se te apanho a namorar!

Rodolfo, depois Mimì
Ao florir a primavera,
o Sol é nosso companheiro!

Musetta
Que estas tu para aí a cantar?
A que vêm esses gritos? Que música e ess
Não fomos juntos ao altar!

Marcelo
Cautela! Debaixo do meu chapéu,
não vão aparecer certos enfeites.

Musetta
Detesto aqueles amantes...
que querem fazer (ah! ah! ah!) de maridos

Rodolfo, depois Mimì
Murmurejam as fontes.
A brisa da tardinha
estende seu bálsamo sobre as penas humz

Marcelo
Eu não laço de engaça
a novatos atrevidos.

Musetta
Faço amor com quem me apetecer!

Marcelo
Fútil, frívola, descarada!

Musetta
Não te agrada?

Marcelo
Vais-te embora? Muito agradeço!

Musetta
A Musetta vai-se embora... ora se vai!

Marcelo
Pois então... fiquei rico!

Musetta e Marcelo
Passe bem.

Mimì e Rodolfo
Queres que esperemos ainda a primavera?

Musetta
Senhor, despeço-me com prazer.

Marcelo
Um seu criado, e assim me vou!

Musetta
Pintor de paredes!

Marcelo
Víbora!

Musetta
Sapo!

Marcelo
Bruxa!

Mimì
Sempre tua, por toda a vida.

Rodolfo e Mimì
Separar-nos-emos na sazão das flores!

Mimì
Queria que o inverno
durasse eternamente!

Rodolfo e Mimì
Separar-nos-emos na sazão das flores!

Uma manhã de inverno rigoroso, numa das portas da cidade de Paris, Mimì está à espreita, para falar com Marcelo, que vive numa pequena hospedaria onde Musetta canta e ele pinta a fachada para pagar a hospedagem. Mimì conta a Marcelo sua vida insuportável com Rodolfo, ciumento e caprichoso, que a abandonou naquela noite. O pintor revela-lhe que Rodolfo está na estalagem e promete ajuda-la. Ao ver sair Rodolfo, Mimì esconde-se. Marcelo censura a sua atitude para com Mimì, mas Rodolfo explica-lhe que não pode viver mais tempo com ela. Conhece a doença mortal de que Mimì sofre, mas é pobre e nada pode fazer para a ajudar. Marcelo tenta que Mimì não oiça as palavras do poeta, mas ela ouviu tudo e sai do seu esconderijo. Abraçam-se, lembrando o amor passado, e, num apaixonado dueto de amor, decidem ficar juntos até à chegada da primavera. Ouve-se o riso provocador de Musetta e Marcelo enfurece-se. Musetta não quer continuar a ser fiel ao amado e afasta-se dele, deixando-o roído pelo ciume, enquanto Rodolfo e Mimì continuam encantados.

Rodolfo
Mimì è tanto malata!
Ogni dì più declina
La povera piccina
è condannata.

Marcello
Mimì?

Rodolfo
Mimì está tão doente!
Cada dia enfraquece mais.
A pobre pequena
está condenada.

Marcelo
Mimì?!

Na mansarda dos boémios. Embora ambos finjam indiferença, Rodolfo e Marcelo não se habituaram a viver sem os seus amores. Rodolfo não consegue escrever uma linha e Marcelo não é capaz de deixar de pintar o adorado rosto de Musetta. Rodolfo conta que viu a última num carro de dois cavalos. Marcelo pretende ter visto Mimì nas mesmas circunstâncias. Os dois jovens pensam, com nostalgia, nos dias passados.

Marcello
In un coupé?

Marcelo
Num cupé?

Rodolfo
Con pariglia e livree.
Mi saluto ridendo:
To! Musetta! Le dissi
— e il cuor? —
-Non batte o non lo sento,
grazie al velluto chel il copre.-

Marcello
Ci ho gusto davver!

Rodolfo
(Lorida va!
Ti rodi e ridi).

Marcello
Non batte? Bene!
Io pur vidi...

Rodolfo
Musetta?

Marcello
Mimì.

Rodolfo
L hai vista?
Og guarda!

Marcello
Era in carrozza,
vestita come una regina.

Rodolfo
Evviva! Ne son contento.

Marcello
(Bugiardo, si strugge d'amor.)

Rodolfo, poi Marcello
Lavoriam.

Rodolfo
Che penna infame!

Marcello
Che infame pennello!

Rodolfo
(O Mimì, tu più non torni,
o giorni belli,
piccole mani, odorosi capelli...)

Marcello
(Io non so come sia
che il mio pennello lavori
e impasti colori
contro voglia mia.)

Rodolfo
(Collo di neve!
Ah! Mimì, mia breve gioventù!)

Marcello
(Se pingere mi piace
o cieli o terre o inverni o primavere,
egli mi traccia due pupille nere
e una bocca procace.
E n'esce di Musetta il viso ancor...)

Rodolfo
(E tu, cuffietta lieve
che sotto il guancial partendo ascose
tutta sai la nostra felicità,
vieni sul mio cuor,
sul mio cuor morto,
poichè è morto amor...)

Marcello
(E n'esce di Musetta
il viso tutto vezzi e tutto frode.
Musetta intanto gode
e il mio cuor vile la chiama,
la chiama ed aspetta.)

Rodolfo
Che ora sia?

Rodolfo
Com pareilha e libré.
Cumprimentou-me a rir:
-Ora esta! Musetta!- lhe disse.
-E o coração?-
-Não bate ou não o sinto,
graças ao veludo que o cobre-

Marcelo
Folgo com isso, na verdade!

Rodolfo
(Meu jesuita!
Vais-te roendo e ris.)

Marcelo
Não bate? Está bem!
Pois eu vi...

Rodolfo
A Musetta?

Marcelo
Mimì.

Rodolfo
Ai, viste-a?
Calculem!

Marcelo
Ia numa sege,
vestida como uma rainha.

Rodolfo
Bravo! Fico contente.

Marcelo
(Mentiroso, consome-se de amor.)

Rodolfo, depois Marcelo
Ao trabalho.

Rodolfo
Que horrível pena!

Marcelo
Que horrível pincel!

Rodolfo
(O Mimì, já não voltas,
o belos dias,
mãos pequeninas, perfumados cabelos...)

Marcelo
(Não sei como acontece
que o meu pincel trabalhe
e combine as cores
contra a minha vontade.)

Rodolfo
(Colo de neve!
Ah! Mimì, minha breve juventude!)

Marcelo
(Se me agrada pintar
o céu ou a terra, o inferno ou a primavera,
acabam sempre por traçar dois olhos negros,
uma boca insolente,
e daí surge novamente o rosto de Musetta...)

Rodolfo
(E tu, leve touquinha,
que, ao partir, ela escondeu sob a almofada
que conheces toda a nossa felicidade,
vem sobre o meu coração,
sobre o meu coração morto,
pois que o amor morreu...)

Marcelo
(E surge de Musetta,
o rosto todo encanto e malicioso.
Entretanto, Musetta diverte-se
e o meu vil coração a chama,
chama-a e espera.)

Rodolfo
Que horas são?

Chegam Schaunard e Colline e os quatro amigos sentam-se para comer o mísero almoço composto por pão e arenque, enquanto gracejam e riem para esquecerem a sua miséria. Musetta aparece e anuncia que Mimì vem com ela, pois a jovem encontra-se gravemente doente e quer voltar ao lugar onde foi tão feliz. Chega Mimì e deixa-se cair sobre a cama de Rodolfo. Musetta sai para ir empenhar os seus brincos. Marcelo acompanha-a. Colline e Schaunard também deixam sós os amantes. Mimì recorda todos os momentos felizes que passou com seu amado. Musetta volta e oferece um regalo a Mimì, agasalho que a rapariga sempre desejara. Mimì esconde no regalo as suas mãos frias e expira silenciosamente. Rodolfo inclina-se, soluçando, sobre o seu cadáver.

Colline
Vecchia zimarra, senti,
io resto al pian, tu ascendere
il sacro monte or devi.
Le mie grazie ricevi.
Mai non curvasti il logoro
dorso ai ricchi ed ai potenti.
Passar nelle tue tasche
come in antri tranquilli
filosofi e poeti.
Ora che i giorni lieti
fuggir, ti dico addio,
fedele amico mio,
addio, addio.
Schaunard,
ognuno per diversa via
mettiamo insieme
due atti di pietà:
io... questo!
E tu... lasciali soli là!

Schaunard
Filosofo, ragioni!
E ver!... Va via!

Mimì
Sono andati?
Fingevo di dormire
perchè volli con te sola restare...
Ho tante cose che ti voglio dire...
o una sola, ma grande come il mare,
come il mare profonda ed infinita...
Sei il mio amor e tutta la mia vita!

Rodolfo
Ah! Mimì, mia bella Mimì.

Mimì
Son bella ancora?

Rodolfo
Bella come un aurora.

Mimì
Hai sbagliato il raffronto.
Volevi dir: bella come un tramonto.

Colline
Velha samarra, ouve:
eu aqui fico, e tu agora vais
subir ao Monte Pio.
Recebe os meus agradecimentos.
Jamais curvaste as gordas
costas aos ricos e poderosos.
Passaram pelos teus bolsos,
como em antros tranquilos,
filósofos e poetas.
Agora que os dias alegres
fugiram, digo-te adeus,
minha amiga fiel.
Adeus, adeus.
Schaunard,
cada um de sua maneira,
lancemos juntos
dois atos de piedade:
eu... isto!
E tu... deixa-os ali sozinhos!

Schaunard
Filósofo, raciocinaste bem!
É verdade... Vou-me embora!

Mimì
Já se foram?
Estava a fingir que dormia
porque queria ficar só contigo.
Tenho tanta coisa para dizer...
Ou uma só, mas grande como o mar,
como o mar profundo e infinito...
És o meu amor e toda a minha vida!

Rodolfo
Ah! Mimì, minha linda Mimì.

Mimì
Ainda me achas linda?

Rodolfo
Linda como a aurora.

Mimì
Erraste na comparação.
Querias dizer: lindo como o poente.

«Mi chiamo Mimì...
il perchè... no so...»

Rodolfo
Tornò al nido
la rondine e cinguetta.

Mimì
La mia cuffietta... Ah!
Te le rammenti quando sono entrata
la prima volta, là?

Rodolfo
Se la rammento!

Mimì
Il lume s'era spento...

Rodolfo
Eri tanto turbata!
Poi smarristi la chiave...

Mimì
E a cercarla
tastoni ti sei messo!...

Rodolfo
E cerca... cerca...

Mimì
Mio bel signorino
posso ben dirlo adesso,
lei la trovò assai presto...

Rodolfo
Aiutavo il destino.

Mimì
Era buio, e il mio rossor
non si vedeva...
-Che gelida manina...
Se la lasci riscaldar!...-
Era buio, e la man
tu mi prendevi.

Rodolfo
Oh Dio! Mimì!

Schaunard
Che avvien?

Mimì
Nulla. Sto bene.

Rodolfo
Zitta, per carità.

Mimì
Sì, sì, perdona.
Or sarò buona...

Musetta
Dorme?

Rodolfo
Riposa.

Marcello
Ho veduto il dottore!
Verrà; gli ho fatto fretta.
Ecco il cordial.

Mimì
Chi parla?

Musetta
Io, Musetta.

Mimì
Oh come è bello e morbido. Non più
le mani allividite. Il tepore
le abbellirà.
Sei tu che me lo doni?

Musetta
Sì.

Mimì
Tu! Spensierato!
Grazie. Ma costerà.
Piangi? Sto bene...
Pianger così perchè?
Qui amor... sempre con te!
Le mani... al caldo...
e... dormire.

Rodolfo
Che ha detto il medico?

Marcello
Verrà.

Musetta
Madonna benedetta,
fate la grazia a questa poverella
che non debba morire.
Qui ci vuole un riparo
perchè la fiamma sventola.
Così...
E che possa guarire.
Madonna santa, io sono
indegna di perdono,
mentre invece Mimì
è un angelo del cielo.

Rodolfo
Io spero ancora.
Vi pare che sia grave?

Musetta
Non credo.

Schaunard
Marcello, e spirata.

Colline
Musetta... e voi!...
Come va?...

Rodolfo
Vedi? È tranquilla!
Che vuol dire
quell andare e venire
quei guardarmi così...

Marcello
Coraggio...

Rodolfo
Mimì... Mimì...

Heimweh

texto: Klaus Groth

O wuẞt ich doch den Weg zuruck,
Den lieben Weg zum Kinderland!
O warum such ich nach dem Gluck

«Chamo-me Mimì...
a razão... não sei...»

Rodolfo
Voltou para o ninho
a andorinha e chilreia.

Mimì
A minha touquinha... Ah!
Lembras-te quando aqui entrei
pela primeira vez?

Rodolfo
Se me lembro!

Mimì
O lume tinha-se apagado...

Rodolfo
Estavas tão perturbada!
Depois perdeste a chave...

Mimì
E a procurá-la
às apalpadelas começaste...

Rodolfo
E a procura... à procura...

Mimì
Meu caro senhor,
agora bem posso dizer-lho,
encontrou-a bem depressa...

Rodolfo
Ajudava o destino.

Mimì
Estava escuro e o meu rubor
não se apercebia...
-Que mãozinha tão fria...
vai deixar que eu a aqueça!...-
Estava escuro e a mão
me tomaste.

Rodolfo
Meu Deus! Mimì!

Schaunard
Que foi?

Mimì
Nada. Estou bem.

Rodolfo
Não faleis, por amor de Deus.

Mimì
Sim, sim, perdoa-me.
Já estou bem...

Musetta
Está a dormir?

Rodolfo
Repousa.

Marcelo
Estive com o médico!
Ha-de vir, disse-lhe que era pressa.
Aqui está o cordial.

Mimì
Quem fala?

Musetta
Sou eu, Musetta.

Mimì
Oh, como o bonito e macio. Não mais
terei as mãos geladas. O calor
as tornará mais belas.
És tu que mo dás?

Musetta
Sim.

Mimì
Tu! Gastadora!
Obrigada. Terá sido caro.
Choras? Estou bem...
Chorar assim porquê?
Aqui, amor... sempre contigo!
As mãos... no quente...
e... dormir.

Rodolfo
Que disse o médico?

Marcelo
Há-de vir.

Musetta
Virgem bendita,
fazei graça a esta pobrezinha
para que não morra.
Aqui é preciso um anteparo,
porque a chama se agita...
Assim.
E que possa curar-se.
Virgem Santa, eu não sou
digna de perdão,
enquanto a Mimì, pelo contrário,
é um anjo do céu.

Rodolfo
Ainda tenho esperança.
Parece-vos que seja grave?

Musetta
Não creio.

Schaunard
Marcelo, morreu.

Colline
Musetta... para si!
Como está ela?

Rodolfo
Vês? Está tranquila!
Que quer dizer
esse ir e vir?
Porque me olham assim?

Marcelo
Coragem...

Rodolfo
Mimì... Mimì...

Nostalgia

Oh, conhecesse eu o trilho do regresso,
o caminho bendito para o País da Infância!
Ah, porque busco eu a felicidade

Und lieg' der Mutter Hand?
O wie mich sehnet auszuruhn,
Von keinem Streben aufgeweckt,
Die müden Augen zuzutun.
Von Liebe sanft bedeckt!
Und nichts zu forschen, nichts zu spähn,
Und nur zu träumen leicht und lind,
Der Zeiten Wandel nicht zu sehn,
Zum zweiten Mal ein Kind!
O zeig mir doch den Weg zurück,
Den lieben Weg zum Kinderland!
Vergebens such ich nach dem Glück,
Ringsum ist öder Strand!

Von ewiger Liebe
texto: Josef Wenzig

Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld!
Abend schon ist es, nun schweigt die Welt.
Nirgend noch Licht und nirgend noch Rauch.
Ja, und die Lerche, sie schweigt nun auch.
Kommt aus dem Dorfe der Bursche heraus,
Gibt das Geleit der Geliebten nach Haus.
Führt sie am Weidengebüsche vorbei,
Redet so viel und so mancherlei.
-Leidest du Schmach und befrühest du dich,
Leidest du Schmach von andern um mich,
Werde die Liebe gebrennt so geschwind,
Schnell wie wir früher vereinigt sind,
Scheide mit Regen und scheide mit Wind,
Schnell wie wir früher vereinigt sind.-
Spricht das Mägdelein. Mägdelein spricht:
-Unsere Liebe, sie trennt sich nicht!
Fest ist der Stahl und das Eisen gar sehr,
Unsere Liebe ist fester noch mehr.
Eisen und Stahl, man schmiedet sie um,
Unsere Liebe, wer wandelt sie um?
Eisen und Stahl, sie können zergehn,
Unsere Liebe muß ewig bestehn!-

E larguei a mão de minha mãe?
Ah, como eu anseio repousar,
sem que nenhum desejo me acorde,
Fechar os cansados olhos,
Pelo amor docemente agasalhado!
E nada pedir, nada perguntar,
sonhar apenas, de forma leve e mansa,
não se dar conta do decorrer do tempo
ser pela segunda vez criança!
Ah mostra-me, pois, a senda do regresso,
o caminho bendito para o País da Infância!
Em vão procuro a felicidade,
e em meu redor esta praia deserta!

Do Amor Eterno

Escuro, tão escuro no bosque e no campo!
Já se fez noite, tudo emudeceu.
Nem luz nem fumo algures se vislumbra,
sim, e a cotovia também se calou.
Da aldeia vem um rapaz,
a sua amada até casa acompanha,
passam junto da mata dos vimeiros,
fala muito e desta maneira:
-Sofres injurias e estás entristecida,
dos outros afrontas sofres por mim?
Assim nosso amor tão depressa se rompa
como, outrora, nos uniu assim.
Se rompa com a chuva, se rompa com o vento,
como, outrora, nos uniu assim.-
Responde a donzela, a donzela lhe diz:
-Jamais o nosso amor se poderá quebrar!
Forte é o aço, e o ferro também,
o nosso amor é ainda mais forte.
O aço e o ferro podem ser moldados,
o nosso amor, quem o mudara?
O aço e o ferro podem ser destruídos,
o nosso amor sempre durará!-

Wo die schönen Trompeten blasen
libreto: Clemens Brentano e Achim von Arnim

-Wer ist denn draussen und wer klopfet an,
Der mich so leise wecken kann?-
-Dar ist der Herzallerliebste dein,
Steh' auf und lass mich zu dir ein!
Was soll ich hier nun länger steh'n?
Ich seh' die Morgenröt aufgehen
Die Morgenröt zwei helle Stern',
Bei meinem Schatz da war ich gern
Bei meinem Herzallerliebste.-
Das Mädchen stand auf und liess ihn ein,
Sie heisst ihn auch willkommen sein.
-Willkommen lieber Knabe mein!
So lang hast du gestanden!-
Sie reicht ihm auch die schneeweisse Hand,
Von ferne sang die Nachtigall,
Das Mädchen fing zu weinen an.
-Ach weine nicht, du Liebste mein,
Auf's Jahr sollst du mein Eigen sein,
Mein Eigen sollst werden du gewiss,
Wie's keine sonst auf Erden ist,
O Lieb' auf grüner Erden!
Ich zieh' ins Krieg auf's grüne Haid',
Die grüne Haide, die ist so weit,
Allwo dort die schönen Trompeten blasen,
Da ist mein Haus von grünem Rasen.-

-Quem está lá fora e quem bate assim,
que tão de mansinho me sabe acordar?-
-É o mais amado do teu coração!
Levanta-te e deixa que vá ter contigo!
Terei que esperar aqui mais tempo?
Vejo despontar a rosada aurora
a aurora e duas limpidas estrelas.
Junto da minha querida eu quero estar
junto da amada do meu coração.-
A donzela ergue-se e deixou-o entrar
e também lhe deu as boas vindas.
-Meu querido rapaz, se bem-vindo
há muito que estavas a esperar!-
Também a noiva mais lhe entregou.
Ao longe cantava o rouxinol,
rompia a donzela em prantos.
-Ah, não chores, meu amor mais querido,
daqui a um ano serás minha,
minha irás ser, deveras;
como mais nenhuma será neste mundo,
oh, amor na terra verde!
Eu vou para a guerra na verde charneca,
A viçosa charneca, que tão longe está.
Onde soam as brilhantes trombetas
aí é o meu lar, na verde relva.-

Onde Soam as Brilhantes Trombetas

Das Lied von der Erde
libreto: Hans Bethge

DAS TRINKLIED VOM JAMMER DER ERDE
Schon winkt der Wein im gold'nen Pokale
Doch trinkt noch nicht, erst sing ich euch ein Lied!
Das Lied vom Kummer
Soll auflachend in die Seele euch klingen.
Wenn der Kummer naht
Liegen wüst die Gärten der Seele,
Welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.
Herr dieses Hauses!
Dein Keller birgt die Fülle des goldenen Weins!
Hier, diese Laute nenn' ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
Das sind die Dinge, die zusammengassen,
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
ist mehr wert, als alle Reiche dieser Erde!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.
Das Firmament blaut ewig, und die Erde
Wird lange feststehn und aufblühn im Lenz.
Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
An all dem morschen Tande dieser Erde!
Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern
Hockt eine wild-gespenstische Gestalt!
Ein Affe ist's! Hört ihr, wie sein Heulen
Hinausgellt in den süssen Duft des Lebens!
Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!
Leert eure gold'nen Becher zu Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod!

DER EINSAME IM HERBST
Herbstnebel wallen blaulich überm See:
Vom Reif bezogen stehen alle Gräser;
Man meint, ein Künstler habe Staub von Jade
Über die feinen Blüten ausgestreut.
Der süsse Duft der Blumen ist verflogen;
Ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.
Bald werden die verwelkten, gold'nen Blätter
Der Lotosblüten auf dem Wasser zieh'n.
Mein Herz ist müde. Meine kleine Lampe
Erlosch mit Knistern, es gemahnt mich an den Schlaf.
Ich komm zu dir, traute Ruhestätte!
Ja, gib mir Ruh', ich hab' Erquickung not!
Ich weine viel in meinen Einsamkeiten.
Der Herbst in meinem Herzen währt zu lange.
Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen,
Um meine bitter'n Tränen mild aufzutrocknen?

VON DER JUGEND
Mitten im dem kleinen Teiche
Steht ein Pavillon aus grünem

A Canção da Terra

BRINDE À MISÉRIA DA TERRA
Já o vinho acena nas douradas taças.
Não bebais ainda, vou cantar-vos uma canção!
A canção da angústia
deve ressoar hilariante nas vossas almas:
quando a angústia se aproxima,
estiolam os jardins da alma,
emurchecem e morrem a alegria e o canto.
Negra é a vida, e a morte.
Senhor desta casa! —
A tua adega alberga a plenitude do vinho dourado!
Tragam-me esse alaude aqui!
Tanger o alaude e vazar as taças,
eis coisas que se coadunam;
um copo de vinho cheio, no momento certo,
vale mais do que todas as riquezas desta Terra!
Negra é a vida, e a morte.
O firmamento é sempre azul, e por longo tempo
a Terra permanecerá firme e florescerá na primavera.
Mas tu, homem, por quanto tempo viverás?
Nem cem anos te serão concedidos para gozar
as frágeis bagatelas deste Terra!
Olhai lá para baixo! Ao luar, agachada sobre as campas,
vereis uma figura selvagem e espectral!
É um macaco! Escutai como os seus lamentos
invadem o doce aroma da vida!
Tomai agora o vinho! Eis chegado o momento, companheiros!
Despejai bem ate ao fundo as vossas taças douradas!
Negra é a vida, é a morte!

O SOLITÁRIO NO OUTONO
Neblinas outonais cobrem o lago de azul;
Todos os prados estão salpicados de orvalho.
Parece que um artista polvilhou de jade
as finas pétalas.
Dissipou-se o doce aroma das flores;
Um vento frio inclina os seus caules.
Em breve serão levadas pela água
as folhas murchas e douradas da flor de lótus.
O meu coração está fatigado. A minha lamparina
apagou-se com estrelejar, convidando-me ao repouso.
Para lá me dirijo, retiro acolhedor!
Sim, dá-me paz, necessito de descanso!
Choro muito nos momentos de solidão.
O outono prolonga-se demasiado no meu coração.
Sol do amor, será que nunca mais voltarás a brilhar,
para secar as minhas lágrimas amarguradas?

DA JUVENTUDE
No meio do lago
ergue-se um pavilhão

Onde Soam as Brilhantes Trombetas

Und aus weissem Porzellan,
Wie der Rücken eines Tigers
Wölbt die Brücke sich aus Jade
Zu dem Pavillon hinüber.
In dem Häuschen sitzen Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern.
Manche schreiben Verse nieder,
Ihre seid'nen Ärmel gleiten
Rückwärts, ihre seid'nen Mützen
Hocken lustig tief im Nacken.
Auf des kleinen Teiches stiller
Wasserfläche zeigt sich alles
Wunderlich im Spiegelbilde,
Alles auf dem Kopfe stehend.
In dem Pavillon aus grünem
Und aus weissem Porzellan
Wie ein Halbmond steht die Brücke
Umgekehrt der Bogen. Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern.

VON DER SCHÖNHEIT
Junge Mädchen pflücken Blumen,
Pflücken Lotosblumen an dem Ufferrande,
Zwischen Büschen und Blättern sitzen sie
Sammeln Blüten in den Schoss und rufen
Sich einander Neckereien zu.
Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wieder.
Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,
Ihre süssen Augen wieder,
Und der Zephyr hebt mit Schmeichelkosen
Das Gewebe ihrer Ärmel auf,
Fürt den Zauber,
Ihrer Wohlgeruche durch die Luft.
O sieh, was tummeln sich für schöne Knaben
Dort an dem Ufferrand auf mut'gen Rossen.
Weißhin glänzend wie die Sonnestrahlen,
Schon zwischen dem Gesast der grünen Weiden
Trabt das jungfrische Volk einher!
Das Ross des einen wiehert fröhlich auf
Und scheut und saust dahin,
Über Blumen, Gräser wanken in die Hufe,
Sie zerstampfen jäh im Sturm
Die hingesunk'nen Blüten.
Hei! Wie flattern im Taumel seine Mähnen,
Dampfen heiss die Nüstern!
Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,
Spiegelt sie im blanken Wasser wieder.
Und die schönste von den Jungfrau'n sendet
Lange Blicke ihm der Sehnsucht nach,
Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung,
In dem Funkeln ihrer grossen Augen,
In dem Dunkel ihres heissen Blicks,
Schwingt klagend noch die Erregung ihres Herzens nach.

DER TRUNKENE IM FRÜHLING
Wenn nur ein Traum das Leben ist,
Warum denn Müh und Plag?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
Den ganzen, lieben Tag!
Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
Weil Kehl' und Seele voll,
So tauml' ich bis zu meiner Tür
Und schlafe wundervoll!
Was hör' ich beim Erwachen? Horch!
Ein Vogel singt im Baum.
Ich frag ihn ob schon Frühling sei.
Mir ist als wie im Traum.
Der vogel Zwitschert: Ja!
Der Lenz ist da, sei kommen über Nacht!
Aus tiefstem Schauern lauscht ich auf,
Der Vogel singt und lacht!
Ich fülle mir den Becher neu
Und leer' ihn bis zum Grund
Und singe, bis der Mond erglänzt
Am schwarzen Firmament!
Und wenn ich nicht mehr singen kann,
So schlaf ich wieder ein:
Was geht mich denn der Frühling an?
Lasst mich betrunken sein!

DER ABSCHIED
Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.
In alle Täler steigt der Abend nieder
Mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.
O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt,
Der Mond am blauen Himmelssee herauf.
Ich spüre eines feinen Windes Weh'n
Hinter den dunklen Fichten.
Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel.
Die Blumen blassen im Dämmerschein.
Die Erde atmet voll von Ruh' und Schlaf.
Alle Sehnsucht will nun träumen.
Die müden Menschen geh'n heimwärts,
Um im Schlaf vergess' nes Glück
Und Jugend neu zu lernen.
Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.
Die Welt schläft ein!
Es weht kühl im Schatten meiner Fichten.
Ich stehe hier und harre meines Freundes;
Ich harre sein zum letzten Lebewohl.
Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite
Die Schönheit dieses Abends zu geniessen.
Wo bleibst du? Du lässt mich lang allein!
Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute
Auf Wegen, die von weichem Grase schwellen.
O Schönheit! o ewigen Liebens-Lebens-trunk'ne Welt!

Er stieg vom Pferd und reichte ihm
Den Trunk des Abschieds dar.
Er fragte ihn, wohin er fuhre
Und auch warum es müsste sein.
Er sprach, seine Stimme war umflort:
Du, mein Freund,
Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!
Wohin ich geh'? Ich geh', ich wand're in die Berge.
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz!
Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte.
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!
Die liebe Erde allüberall
Blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!
Auf neu! Allüberall und ewig blauen licht die Fernen!
Ewig!... Ewig!... Ewig!...
Ewig!... Ewig!... Ewig!...

Lieder eines fahrenden Gesellen
libreto: Gustav Mahler

Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
Hab ich meinen traurigen Tag!

de porcelana verde e branca.
Como um dorso de tigre,
assim a ponte de jade se arqueia
até ao pavilhão.
Na casinha encontram-se amigos,
Bem vestidos, bebem, cavaqueiam,
alguns escrevem poemas.
As suas mangas de seda deslizam para trás
e os seus barretes sedosos
caem airosos sobre o pescoço.
Tudo se reflete milagrosamente
na calma superficie do lago.
Tudo se encontra de revés
no pavilhão de porcelana verde e branca.
Como uma meia-lua, a ponte,
com o arco invertido. Amigos,
bem vestidos, bebem, cavaqueiam.

DA BELEZA
Donzelas colhem flores,
apanham lódãos à beira-rio.
Sentam-se entre arbustos e folhagens,
juntam pétalas no regaço
e gracejam entre si.
Um Sol dourado envolve as suas figuras,
reflete-as na água brilhante;
o Sol reflete os seus membros esbeltos,
os seus doces olhos,
e o zéfiro levanta com ternura
o tecido das suas mangas,
espalhece pelo ar a magia
das suas fragrâncias.
Vede como belos rapazes se divertem
ali à beira-rio, sobre briosos cavalos,
relinchando como raios de Sol;
O bando juvenil já trota entre a ramada dos verde-jantes salgueiros,
o cavalo de um deles relincha alegremente,
espanta-se e galopa veloz,
sobre flores e ervas balançando nos cascos,
que tempestuosamente pisam as pétalas caídas.
Eh! Como esvoaçam em torvelinho as suas crinas,
como resfolegam pelas narinas!
Um Sol dourado envolve as suas figuras,
reflete-as na água brilhante.
E a donzela mais bonita
deita-lhe olhares cheios de anseio.
A sua atitude orgulhosa é apenas simulada.
No brilho dos seus olhos grandes,
na obscuridade do seu ardente olhar,
vibra ainda como um lamento
a agitação do seu coração.

O BÊBADO NA PRIMAVERA
Se a vida é apenas sonho,
por quê angústia e fadiga?
Bebo até mais não poder,
todo o santo dia!
E quando já não consigo mais,
pois garganta e alma estão saciadas,
cambaleio até à minha porta
e durmo maravilhosamente!
Que oiço ao acordar? Escutai!
Um passarinho chilreia na árvore.
Pergunto-lhe se já chegou a primavera,
tudo me parece sonho.
Gorjeia o passarinho: Sim!
Chegou a primavera, veio durante a noite!
Escuto-o em profundo êxtase,
ele canta e ri!
Encho novamente a minha taça,
bebo-a de um trago e canto
até a lua reluzir no negro firmamento!
E quando já não consigo mais cantar,
adormeço de novo;
Que lem a primavera a ver comigo?
Deixai-me ser bêbado!

A DESPEDIDA
O Sol despede-se por detrás das montanhas
Chega a noite a todos os vales,
com as suas sombras, carregadas de frio.
Oh, vede! Como uma barca prateada,
flutua a Lua no mar azul-celeste.
Sinto o sopro de uma brisa suave
atrás dos escuros pinheiros.
Canta melodioso o regato através das sombras.
As flores empalidecem na luz crepuscular.
A terra respira paz e sossego;
Todo o anseio se transforma em sonho.
Os homens fatigados regressam ao lar,
para que no sono reaprendam
a felicidade e juventude esquecidas.
Os pássaros acocoram-se em silêncio nos seus ramos.
O mundo dorme!
Nas sombras dos meus pinheiros corre um vento frio.
Eis-me aqui, aguardando o meu amigo;
Aguardo-o para o último adeus.
Meu amigo, oh, como anseio desfrutar
a teu lado a beleza deste crepúsculo.
Onde estás? Deixas-me demasiado tempo só!
Vagueio com o alaude de um lado para o outro,
por caminhos entumecidos de ervas macias.
Oh, beleza! Ó mundo eterno de amor e de vida embriagado!
Ele desceu do cavalo e ofereceu-lhe
a bebida da despedida.
Perguntou-lhe qual o seu destino
e por que é que havia de ser assim.
Ele falou, de voz velada:
Meu amigo,
a felicidade não me foi propicia neste mundo!
Para onde vou? Vou, vagueio pelas montanhas,
busco repouso para o meu coração solitário!
Caminho para a minha pátria, o meu lar!
Não mais me afastarei deles.
Tranquilo está o meu coração e aguarda a sua hora:
Por toda a parte a terra bem-amada floresce
na primavera e verdejará novamente!
Novamente! Sempre e em toda a parte
refulgem azul os horizontes!
Eternamente!... Eternamente!... Eternamente!...
Eternamente!... Eternamente!... Eternamente!...

Canções de um viandante

Quando o meu amor se casar,
terei um triste dia!

Geh ich in mein Kämmerlein, dunkles Kämmerlein!
Weine! Wein! um meinen Schatz, um meinen lieben Schatz!
Blümlein blau! Verdorre nicht!
Vöglein süss! Du sigst auf grüner Heide!
Ach! Wie ist die Welt so schön! Zikuth!
Singet nicht, erblühet nicht! Lenz ist ja vorbei!
Alles Singen ist nun aus!
Des Abends, wenn ich schlafen geh,
Denk ich an mein Leid, an mein Leid!

Ging heut morgens übers Feld,
Tau noch auf den Gräsern hing;
Sprach zu mir der lustge Fink:
-Ei, du! Gelt? Gelt Morgen! Ei gelt? Du!
Wird's nicht eine schöne Welt? schöne Welt?
Zink! Zink! schön und flink!
Wie mir doch die Welt gefällt!-
Auch die Glockenblum am Feld
Hat mir lustig, guter Ding
Mit dem Glöckchen kling, kling,
Ihren Morgengruss geschellt:
-Wird's nicht eine schöne Welt? schöne Welt?
Kling! Kling! Schönes Ding!
Wie mir doch die Welt gefällt. Hei — a!-
Und da fing im Sonnenschein
Gleich die Welt zu funkeln an;
Alles, alles, Ton und Farbe gewann im Sonnenschein!
Blum und Vogel, gross und klein!
Guten Tag, guten Tag! Ist's nicht eine schöne Welt?
Ei du! Gelt? Schöne Welt?
Nun fangt auch mein Glück wohl an?
Nein! Nein! Das ich mein, mir nimmer blühen kann!

Ich hab ein glühend Messer, ein Messer in meiner Brust.
O weh! o weh!
Da schneidt so tief in jede Freud und jede Lust, so tief!
Ach, was ist das für ein böser Gast!
Nimmer hält er Ruh, nimmer hält er Rast;
Nicht bei Tag, noch bei Nacht, wenn ich schlief!
O weh! o weh!
Wenn ich in den Himmel seh,
Seh ich zwei blaue Augen stehn!
O weh! o weh!
Wenn ich im gelben Felde geh,
Seh ich von fern das blonde Haar im Winde wehn!
O weh! o weh!
Wenn ich aus dem Traum auffahr und höre
Klingen ihr silbern Lachen:
O weh! o weh!
Ich wollt, ich lag auf der schwarzen Bahr,
Könnt nimmer die Augen aufmachen!

Die zwei Augen von meinem Schatz,
Die haben mich in die weite Welt geschickt.
Da musst Abschied nehmen vom allerliebsten Platz!
O Augen, blau! Warum habt ihr mich angeblickt?
Nun hab ich ewig Leid und Gramen!
Ich bin ausgegangen in stiller Nacht,
In stiller Nacht wohl über die dunkle Heide.
Hat mir niemand ade gesagt, ade!
Mein Gesell war Lieb und Leide!
Auf der Strasse stand ein Lindenbaum,
Da hab ich zum erstenmal im Schlaf geruht!
Unter dem Lindenbaum, der hat seine Bluten
Über mich geschneit, da wusst ich nicht,
Wie das Leben tut, war alles, ach alles wieder gut!
Alles! Alles! Lieb und Leid!
Und Welt und Traum!

Kindertotenlieder

libreto: Friedrich Rückert

Nun will die Sonn' so hell aufgehn,
als sei kein Unglück die Nacht
gescheh n!
Das Unglück geschah nur mir allein!
Die Sonne sie scheinet allgemein!
Du musst nicht die Nacht in die
verschrecken,
musst sie ins ew'ge Licht versenken!
Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt!
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!

Wenn dein Mutterlein tritt zur Tür herein,
und den Kopf ich drehe, ihr entgegen sehe,
fällt auf ihr Gesicht erst der Blick mir
nicht, sondern auf die Stelle, naher nach der
Schwelle,
dort, wo wurde dein lieb Gesichtchen sein,
wenn du freudenhelle trätest mir herein
wie sonst mein Töchterlein!
Wenn dein Mutterlein tritt zur Tür herein
mit der Kerze Schimmer ist es mir, als
immer,
kämst du mit herein huschtest hinterdrein,
als wie sonst ins Zimmer!
O du, o du, des Vaters Zelle, ach, zu
schnelle
zu schnell erlosch ner Freudenschein!

Meto-me no meu quartinho, quartinho sombrio!
Choro! Choro! Pelo meu amor, pelo meu querido amor!
Não murches, florzinha azul!
Doce passarinho que caotas na verdura!
Ai! Como o mundo é belo!
Não cantem, não floresçam! A primavera já passou!
O canto acabou!
À noite, quando me deito,
penso no meu sofrimento, no meu sofrimento!
Passeei de manhã pelo campo,
com as ervas ainda orvalhadas;
Falou-me o alegre tentilhão:
-Eh, tu! Bons dias! Eh, tu!
Não é belo o mundo? Que belo, o mundo!
Piu! Piu! Belo e suave!
Como gosto deste mundo!-
Também as campainhas do campo
me saudaram a rir
com os sininhos a tinir — tlim, tlim! —
repicando a sua saudação matinal:
-Não é belo o mundo? Que belo, o mundo!
Tlim, tlim! Que formoso!
Como gosto deste mundo!-
E à luz do Sol o mundo
inteiro começou a brilhar,
Tudo, tudo ganhou cor e som à luz do Sol,
flores e pássaros, grandes e pequenos!
-Bom dia! Bom dia! Não é belo o mundo?
Eh, tu! Que belo o mundo!-
Começarei também eu a ser feliz?
Não, não! Sei bem que não voltarei a florescer!
Tenho um punhal ardente
espetado no meu peito.
Ai de mim, ai de mim!
Cortou tão fundo a alegria
e o prazer, tão fundo!
Ah, mas que hóspede mais cruel!
Nunca me dá tréguas, nunca me dá paz,
nem de dia, nem de noite quando durmo!
Ai de mim, ai de mim!
Quando olho para o céu,
vejo nele dois olhos azuis!
Ai de mim, ai de mim!
Quando passeio pelos campos dourados,
vejo à distância os seus cabelos louros,
ondeando ao vento!
Ai de mim! Ai de mim!
Quando desperto dos meus sonhos
e lhe ouço o riso prateado
— Ai de mim, ai de mim! —,
como gostaria de jazer em negro esquife
e não mais poder abrir os olhos!
Os dois olhos azuis do meu amor
lançaram-me pelo mundo fora!
Tive de me despedir do sitio adorado!
Olhos azuis! Por que me olhastes?
Agora, eterna dor e pesar!
Sai em noite calma,
em noite calma pela charneca sombria.
Ninguém me disse adeus, adeus!
Por companheiros, amor e sofrimento!
No caminho encontrei uma filia,
ai dormi finalmente um sono descansado!
Debaixo da tilia, que me cobriu
com as suas pétalas,
esqueci o que era a vida;
tudo, ai tudo ficou de novo bem!
Tudo! Tudo! Amor e sofrimento!
E mundo e sonho!

Canções às Crianças Mortas

O Sol nascerá em todo o seu esplendor,
como se nenhuma desgraça
tivesse lido lugar durante a noite!
Apenas eu fui abrigido pela infelicidade!
O Sol brilha para todos!
Não te deves deixar ensombrar pela noite,
tens que a afogar na luz eterna!
Estinguiu-se a lamparina da minha casa.
Bem-vinda seja a luz do dia!
Quando a tua mãezinha entra pela porta
e volta a cabeça para a encarar,
porém o teu olhar não recai sobre ela,
não, mas sim sobre aquele local mais proximo
do umbral,
ali, onde devia estar a tua cannha bem-amada,
quando alegremente entravas como de costume,
minha filhinha!
Quando a tua mãe entra pela porta,
a luz da vela, parece-me sempre que,
como costumavas,
vens tambem deslizando atrás dela,
e, como dantes, entras no quarto!
Oh tu, oh tu, de teo pai, tão
cedo,
tão cedo exista luz jubilosa!

Der Rosenkavalier

libreto: Hugo von Hofmannsthal

Alcova da marechala Marie Theres', mulher do principe von Werdenberg, em Viena. E de manha cedo e a princesa ainda esta na cama. O sol penetra pela janela entreaberta. Ouvem-se os passaros cantar no jardim. O conde Octavian, jovem de 17 anos, encontra-se ajoelhado em frente da cama e abraça a marechala. Trocam palavras de amor.

Octavian
Wie du warst! Wie du bist!
Das weiss niemand, das ahnt keiner!

Marschallin
Beklagt Er sich über das, Quinquin?
Möcht Er, dass viele das wussten?

Octavian
Engel! Nein! Selig bin ich,
dass ich der Einzige bin, der weiss,
wie du bist.
Keiner ahnt es! Niemand weiss es!
Du, du — was heisst das -Du-? -
Was -du und ich-?
Hat denn das einen Sinn?
Das sind Worte, blosse Worte, nicht?
Du sag'!

Otaviano
Como tu eras! como tu es!
Ninguém o sabe, ninguém o suspeita!

Marechala
É isso que te lamentas, Quinquim?
Gostarias que muitos o soubessem?

Otaviano
Meu Deus! Não! Bem-aventurado sou
por ser o único que te conhece
verdadeiramente.
Ninguém suspeita! Ninguém sabe!
Tu, tu — que significa este -tu-?
Este -tu e eu-?
Tem algum significado?
São palavras, simples palavras, não são?
Diz-me!

Aber dennoch: Es ist etwas in ihnen,
ein Schwindeln, ein Ziehen, ein Sehnen
und Drängen,
ein Schmachten und Brennen:
Wie jetzt meine Hand zu deiner Hand kommt,
das Zudirwollen, das Dichumklammern,
das bin ich, das will zu dir:
aber das ich vergeht in dem Du...
Ich bin dein Bub, aber wenn mir dann
Hören und Sehen vergeht—
wo ist dann dein Bub?

Marschallin
Du bist mein Bub, du bist mein Schatz!
Ich hab' diech lieb!

Mesmo assim: existe algo nelas,
uma vertigem, uma atração, um anseio
e impulso
um desejo e ardor:
e assim, quando a minha mão busca a tua,
no desejo de ir ter contigo, no anseio de te abraçar,
sou eu que quero estar contigo:
mas este -eu- perde-se nesse -tu-...
Sou o teu rapaz, mas quando
deixo de ver e ouvir —
onde é que se encontra o teu rapazinho?

Marechala
És o meu rapazinho, és o meu amor!
Amo-te!

O criado negro da marechala entra com uma bandeja, na qual traz à patroa o chocolate do desjejum. A marechala dispõe-se a tomá-lo com Octavian, vestindo um leve roupão. Chega até eles, procedente do quarto do lado, uma grande algazarra. A marechala suspeita que chegou o marido, vindo de uma expedição de caça na Croácia, mas, felizmente, o causador da algazarra é o seu primo, o barão Ochs auf Lerchenau, que quer ser recebido por ela. Superada a barreira dos criados, Ochs entra nos aposentos, antes de Octavian, disfarçado de mulher, ter conseguido esgueirar-se. Ao descobrir a suposta donzela, Ochs faz dela o alvo das suas galanterias ousadas e a marechala vê-se obrigada a dizer-lhe que se trata de uma criada pessoal chamada Mariandel, recém-chegada do campo. O barão Ochs participa à prima que veio a Viena com o único objetivo de prometer casamento à filha do rico Faninal, que acaba de ser nobilitado. Durante a conversa, não perde de vista a encantadora donzela, que, por sua vez, e para grande regozijo da marechala, não deixa de namoriscar com ele. Ochs pede à marechala que escolha um nobre cavalheiro que, de acordo com os costumes tradicionais, se encarregue de pedir a mão da noiva e lhe ofereça a simbolica rosa de prata. A marechala recomenda Octavian e mostra-lhe um retrato dele. Ochs nota que é parecido com a donzela e, convencido de que se trata da irmã ilegitima do cavaleiro, aceita. Entra o mordomo, seguido de um grupo heterogêneo: o notário, o chefe da cozinha, a modista, um letrado, um vendedor de animais, o alcoviteiro Valzacchi e Annina, sua digna companheira, uma viuva nobre e as suas três filhas. Um cantor, que tambem se encontra com eles, interpreta uma ária ao gosto da época.

Singer
Di rigori armato il seno
Contro amor mi ribellai
Ma fui vinto in un baleno
 Io mirar due vaghi rai.
Ah! che resiste poco
A strai di fuoco cor di gelo.
Di fuoco a strai.

Cantor
Com rigor armei meu peito
rebelando-me ao amor,
Mas logo dos seus olhos
me conquistou o fulgor.
Ai, quão pouco resiste
Ao fogo do amor o coração de gelo
ao fogo do amor!

A princesa é penteada, enquanto ouve as explicações do seu chefe de cozinha, ao mesmo tempo que Ochs redige o contrato de casamento com o notário. Valzacchi e Annina oferecem os seus serviços a Ochs. Este entrega um estojo com a rosa de prata à marechala e pede-lhe que, por sua vez, o dê a Octavian. A princesa despede todos e prepara-se para ir à igreja, ao mesmo tempo que é assaltada por pensamentos tão melancólicos que nem sequer o regresso de Octavian consegue tranquilizá-la. As suas palavras apaixonadas só lhe causam tristeza — não ignora que, mais cedo ou mais tarde, a trocará por uma mulher mais nova e bela. Octavian mostra-se muito enamorado, mas ela procura afastá-lo.

Marschallin
Da geht er hin, der aufgeblas ne schlechte Kerl,
und kreigt das hübsche junge Ding und
einen Pinkel Geld daru,
als musst's so sein,
und bildet sich noch ein, dass er es ist, der
sich was vergibt.
Was erzun ich mich denn?
's ist doch der lauf der Welt.
Kann mich auch an ein Mädel erinnern,
die frisch aus dem Kloster ist in den heiligen
Ehstand kommandiert word'n
Wo ist die jetzt? Ja,
such' dir den Schnee vom vergangenen Jahr!
Das sag' ich so
Aber wie kann das wirklich sein,
dass ich die kleine Resi war
und dass ich auch einmal die alte Frau sein werd
Die alte Frau, die alte Marschallin!
-Siehst es, da geht's, die alte Fürstin Resi!-
Wie kann denn das gescheh n?
Wie macht denn das der liebe Gott?
Wo ich doch immer die gleiche bin
Und wenn er's schon so machen muss,
warum lasst er mich denn zuschau n dabei
mit gar so klarem Sinn? Warum versteckt
er's nicht vor mir?
Das alles ist geheim, so viel geheim
Und man ist dazu da, das man's erfragt.
Und in dem -Wie-
da liegt der ganze Unterschied —
Ach, du bist wieder da?

Octavian
Und du bist traurig!

Marschallin
Es ist ja schon vorbei. Du weisst ja, wie ich bin.
Ein halb Mal lustig, ein halb Mal traurig.
Ich kann halt meinen Gedanken nicht
kommandier n.

Octavian
Ich weiss, warum dur traurig bist, mein Schatz.
Weil du erschrocken bist un Angst gehabt hast.
Hab's ich nicht recht? Gesteh' mir nur:
du hast Angst gehabt.
du Susse, du Liebe,
um mich, um mich!

Marschallin
Ein bissl vielleicht,
aber ich hab' mich erfangen und hab' mir
vorgesagt: Es wird schon nicht dafur steh n.
Und wär's dafur gestanden?

Octavian
Und es war kein Feldmarschall,
nur ein spassiger Herr Vetter, und du
gehörst mir, du gehörst mir!

Marschallin
Taver!, umarm Er nicht zu viel.
Wer allzuviel umarmt, der halt nichts fest.

Octavian
Sag', dass dur mir gehörst! Mir!

Marschallin
Oh, sei Er jetzt sanft, sei Er gescheit und sanft und gut.
Nein, bitt' schön, sei Er nur nicht, wie alle Männer sind!

Octavian
Wie alle Männer?

Marechala
Ai vai ele, o miserável presunçoso,
apanha uma bonita jovem e
de dinheiro uma boa soma ainda
como se assim tivesse de ser
e ainda imagina que está fazendo
um grande sacrifício.
Porque é que me estou a irritar?
O mundo é assim.
Recordo-me também de uma jovem
que, saída de fresco
do convento, para o sagrado
matrimônio foi impelida.
Onde está ela agora? Sim,
procurando a neve do ano passado!
Penso:
Na realidade, como e que alguma
vez fui a pequena Resi e como
me converterei um dia numa velha!
A velha, a velha marechala!
-Vês, ali vai a velha princesa Resi!-
Como e que isso pode acontecer
como e que Deus faz isso,
quando eu sou sempre a mesma?
E já que o tem de fazer,
porque me deixa presenciar
com o espirito tao lucido?
Porque e que não me esconde?
Tudo isto e misterio, assaz misterioso
e aqui estamos para o suportar.
E e no -como-
que reside toda a diferença —
Ah, já voltaste?

Octavian
É tu estas triste!

Marechala
Já passa. Tu sabes como sou.
Metade do tempo alegre, metade do tempo triste
Realmente nao sou capaz de os meus pensamentos
dominar.

Octavian
Eu sei porque e que estas triste, meu amor.
Estas assustada e tiveste medo.
Não tenho razão? Confessa-me:
tiveste medo.
minha doçura, minha querida,
por mim, por mim!

Marechala
Sim, e possivel,
mas contive-me e para comigo mesma pensei:
-Não vale a pena assustar-me-
E não valeu, pois nao?

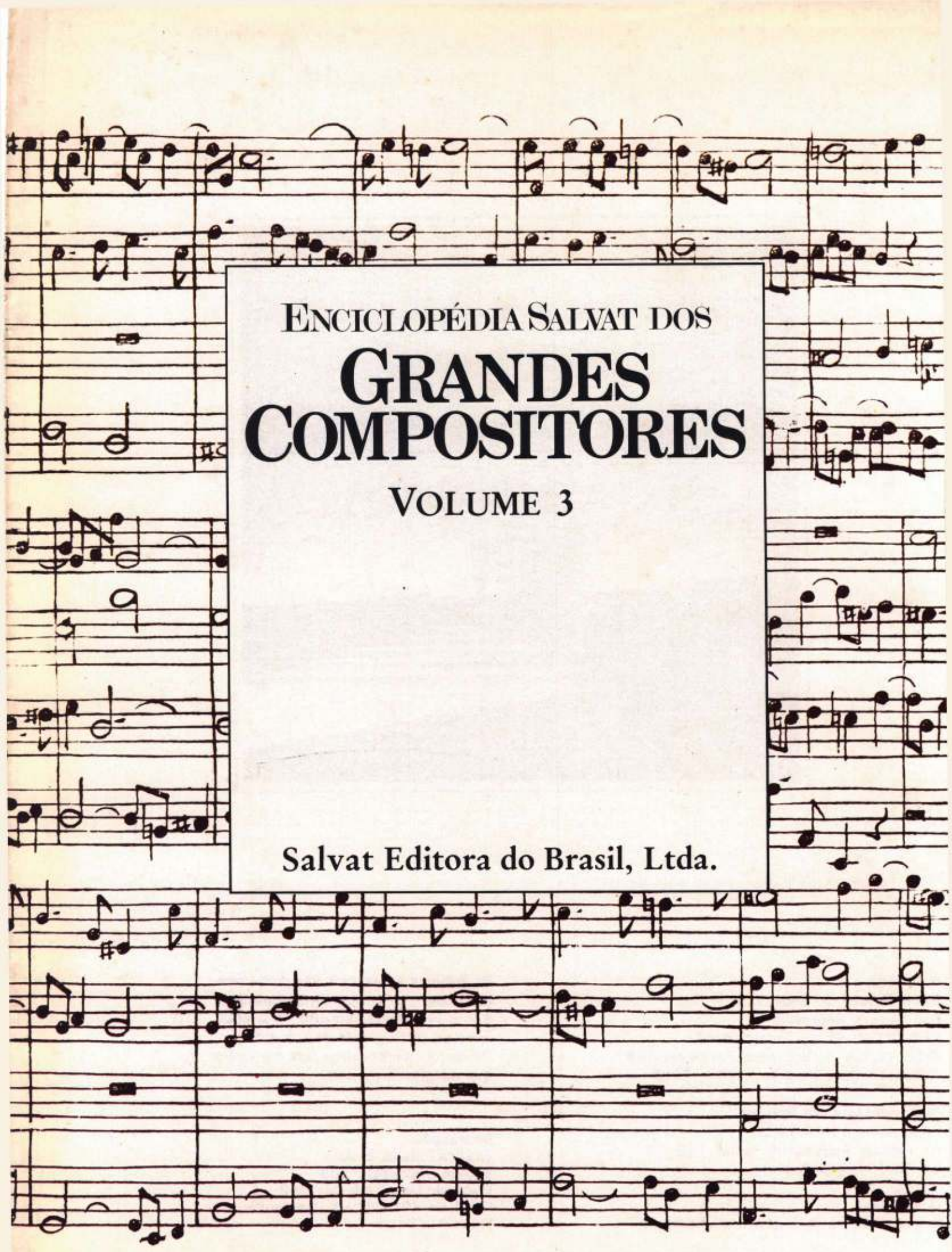
Octavian
E não era nenhum marechal,
apenas um primo engraçado, e tu
pertences-me, pertences-me!

Marechala
Não me abraces tanto, Taver!
Quem muito abraça, pouco agarra.

Octavian
Diz que és minha! Só minha!

Marechala
Oh, que ele seja afavel, que seja sensato, afavel e
bondoso.
Não, por favor, que não seja como todos os homens!

Octavian
Como todos os homens?



ENCICLOPÉDIA SALVAT DOS

GRANDES COMPOSITORES

VOLUME 3

Salvat Editora do Brasil, Ltda.

337

Publicado por:
Salvat Editora do Brasil, Ltda.
Rua Sete de Setembro, 111
CEP 20 000 Rio de Janeiro-Brasil
© Salvat, S.A. de Ediciones, Pamplona, 1981
© Salvat Editora do Brasil, LTDA., 1983

Representante em Portugal:
Publicações Alfa, S.A.R.L.
Av. António Augusto de Aguiar, 150
5.º Esq.º 1000 Lisboa

Gravações:
Discos Philips e Deutsche Grammophon

Os Editores agradecem aos produtores e técnicos de Phonogram Internacional B.V. o seu assessoramento na seleção, entre os catálogos da Philips e da Deutsche Grammophon, das gravações que integram esta obra.

Impressão:
Gráfica Estella, S. A.
Estella (Navarra), 1983
Depósito Legal: NA-64-1983
ISBN: 84-401-0829-X (fasciculos)
Printed in Spain

Índice

Cap.		Pág.
1	**A ópera italiana: o «bel canto»** por Joan Arnau	2
	Gioacchino Rossini por Roger Alier	
2	Rossini, um músico aclamado	7
	Richard Wagner por Ángel Fernando Mayo	
3	Wagner, o mago de Bayreuth	18
4	A «obra de arte total»	37
	Gaetano Donizetti por Jesús López Cobos	
5	Donizetti, um músico intuitivo	85
6	Estudo crítico da obra de Donizetti	89
	Giuseppe Verdi por Elvio Giudici	
7	Verdi, um músico popular	93
8	As óperas de Verdi	113
9	**A música teatral francesa do século XIX** por Joan Arnau	129
	Georges Bizet por Joan Arnau	
10	Bizet, uma vida curta e fecunda	135
11	A insegurança criativa de um artista	139
12	**Da ópera verista ao teatro lírico contemporâneo** por Joan Arnau	145
	Giacomo Puccini por Elvio Giudici	
13	Puccini, um mestre da ópera	150
14	Uma galeria de personagens femininas	157
	Anton Bruckner por Montserrat Albet	
15	Bruckner, arte e fé	164
16	Uma obra profundamente religiosa	169
	Johannes Brahms por Julio e Roberto Andrade	
17	Brahms, um artista total	177
18	Música instrumental	185
19	O terceiro B alemão	193
20	Música orquestral	202
21	A mulher, a infância e o processo criador de Brahms	211
22	Música de câmara	215
23	Música vocal e coral	225
24	**Os compositores pós-românticos menores** por Montserrat Albet	235
	Gustav Mahler por José Luis Pérez de Arteaga	
25	Mahler, um precursor	241
26	Uma obra bela e trágica	261
27	**A ópera romântica alemã** por Joan Arnau	285
	Cronologia (1828-1865)	290
	Richard Strauss por Ángel Carrascosa	
28	Richard Strauss, o prazer da música	294
29	Uma obra profusa e complexa	305
	Texto das gravações	319

Gravações

Gioacchino Rossini

41. Aberturas: **O Barbeiro de Sevilha, A Italiana em Argel, Tancredi** e **Il Signor Bruschino.** Academy of Saint Martin-in-the-Fields. Direção Neville Marriner. Árias: **O Barbeiro de Sevilha, Otelo** e **La Cenerentola.** Frederica von Stade (meio-soprano). Orquestra Filarmônica de Rotterdam. Direção: Edo de Waart.

Richard Wagner

42. **Tristão e Isolda: Prelúdio e Morte de Isolda.** Jessye Norman (soprano). Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Sir Colin Davis. Aberturas: **Os Mestres Cantores de Nuremberg** e **O Navio Fantasma.** Orquestra do Estado de Dresden. Direção: Silvio Varsiso. **Idílio de Siegfried.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Bernard Haitink

43. **Tannhäuser: Abertura.** Orquestra do Estado de Dresden. Direção: Silvio Varviso. **Parsifal: Prelúdio e Encanto de Sexta-Feira Santa.** Orquestra Sinfônica de Viena. Direção: Wolfgang Sawallisch. **Lohengrin: Prelúdios do 1.º e 3.º atos.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção Bernard Haitink.

44/45. **A Tetralogia (O Ouro do Reno, A Valquíria, Siegfried** e **O Crepúsculo dos Deuses),** seleções. Theo Adam (baixo), Wolfgang Windgassen (tenor), Annelies Burmeister (meio-soprano), Brigit Nilsson

(soprano), Leonie Rysanek, (soprano), James King (tenor), Josef Greindl (baixo), Thomas Stewart (barítono), Helga Dernesch (meio-soprano), Erika Köth (soprano), Kurt Böhme (baixo). Coro e Orquestra do Festival de Bayreuth. Direção Karl Böhm.

Gaetano Donizetti

46. **Lucia di Lammermoor,** seleção. Montserrat Caballé (soprano), José Carreras (tenor), Samuel Ramey (baixo), Vincenzo Bello (tenor). Ambrosian Opera Chorus. Orquestra New Philharmonia. Direção: Jesús López Cobos.

Giuseppe Verdi

46. Árias de **I masnadieri, Il corsaro** e **Un ballo in maschera.** Montserrat Caballé (soprano). Orquestra de la Royal Opera House, Convent Garden. Direção Sir Colin Davis. Orquestra New Philharmonia. Direção: Lamberto Gardelli

47. Árias de **Il corsaro, I due Foscari, A Batalha de Legnano, I lombardi, A força do destino, Luisa Miller, Um Baile de Máscaras** e **Jerusalém.** José Carreras (tenor). Orquestra New Philharmonia. Orquestra Sinfônica da Rádio Austríaca. Direção: Lamberto Gardelli. Orquestra Royal Philharmonic. Direção: Roberto Benzi

48. **Rigoletto,** seleção. Gianna d'Angelo (soprano), Renato Capecchi (barítono), Miriam Pirazzini (contralto), Richard Tucker (tenor). Coro e Orquestra do Teatro de San Carlos de Nápoles. Direção: Francesco Molinari-Pradelli.

Georges Bizet

49. **Carmen,** seleção. Teresa Berganza (meio-soprano), Plácido Domingo (tenor), Sherril Milnes (barítono), Ileana Cotrubas (soprano). Ambrosian Singers. Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Claudio Abbado

Giacomo Puccini

50. **La Bohème,** seleção. José Carreras (tenor), Katia Ricciarelli (soprano), Ingvar Wixell (barítono), Ashley Putnam (soprano). Coro e Orquestra da Royal Opera House, Convent Garden. Direção: Sir Colin Davis

Anton Bruckner

51. **Sinfonia n.º 4 em mi bemol maior «Romântica».** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Bernard Haitink

Johannes Brahms

52. **Sinfonia n.º 2 em ré maior, Op. 73** e **Danças húngaras n.os 1, 3, 4 e 5.** Orquestra Filarmônica de Berlim. Direção: Herbert von Karajan

53. **Concerto de violino em ré maior, Op. 77** e **Variações sobre um tema de Haydn, Op. 56a.** Arthur Grumiaux (violino). Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Eduard van Beinum e Bernard Haitink

54. **Concerto de piano n.º 2 em si bemol maior, Op. 83.** Misha Dichter (piano). Orquestra do Gewandhaus de Leipzig. Direção: Kurt Masur.

55. **Sexteto n.º 1 em si bemol maior, Op. 18.** Membros do Octeto Filarmônico de Berlim. **Heimweh, Op. 63 n.º 8** e **Von ewiger Liebe, Op. 43 n.º 1.** Elly Ameling (soprano), Dalton Baldwin (piano).

Gustav Mahler

56. **Sinfonia n.º 1 em ré maior «Ti ã»** e **Wo die schönen Trompeten Blasen.** Jessye Norman (soprano). Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Bernard Haitink

57. **A Canção da Terra.** Nan Merriman (meio-soprano), Ernst Haefliger (tenor). Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Eugen Jochum

58. **Canções de Um Viandante; Canções às Crianças Mortas N.os 1 e 3,** e **Andante-adagio da sinfonia n.º 10.** Hermann Prey (barítono). Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Bernard Haitink

Richard Strauss

59. **Don Juan, Op. 20,** e **Assim falou Zaratustra, Op. 30.** Hermann Krebbers (violino). Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam. Direção: Eugen Jochum e Bernard Haitink.

60. **O Cavaleiro da Rosa,** seleção. Evelyn Lear (soprano), Frederica von Stade (meio-soprano), Ruth Welting (soprano), José Carreras (tenor), Derek Hammond-Stroud (barítono). Orquestra Filarmônica de Rotterdam. Direção: Edo de Waart.

ENCICLOPÉDIA SALVAT DOS

GRANDES COMPOSITORES

343

Contrapunctus 1a